

HISTOIRE GÉNÉRALE

DES BEAUX-ARTS

DU MÊME AUTEUR

LIBRAIRIE DELAGRAVE

Histoire générale de l'antiquité. In-12, LXXII-980 p. 1887.

Histoire ancienne (Cours de 2e).

Histoire ancienne (Cours de 1re), en collaboration avec M. H. Gaillard.

ANCIENNE MAISON QUANTIN

L'empire romain. Un vol. in-8°.

LIBRAIRIE FIRMIN DIDOT

Napoléon et son temps. 1re édit. Un vol. in-4°, IV-806 p., 1888. — 2e édit., 2 vol. in-4°, 1896. Traduction espagnole de cet ouvrage par F. Schwartz, Barcelone, 1901. Traduction polonaise par Ladislas Bukovinsky, Varsovie, 1902.

L'expédition d'Égypte. In-8°, 1900.

LIBRAIRIE H. LAURENS

Répertoire chronologique de l'histoire universelle des Beaux-Arts. In-8°, x-534 p. à deux colonnes 1900.

Les villes romaines du midi de la France, Nîmes, Arles, Orange, St-Remy. In-4° (dans la collection des villes d'art). 1902.

Padoue et Vérone. In-4°, 1906.

Téniers. Dans la collection des grands artistes.

LIBRAIRIE ÉMILE PAUL

Marguerite de France, duchesse de Berry, duchesse de Savoie.

La Cour d'Espagne au commencement du XIXe siècle, d'après la Correspondance inédite de l'ambassadeur Alquier.

LIBRAIRIE FLAMMARION

La Céramique française. Un vol. in-8°.

LIBRAIRIE HATIER

La Peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle. In-8°.

Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD.

ROGER PEYRE



HISTOIRE GÉNÉRALE DES BEAUX-ARTS

CONTENANT PLUS DE 300 ILLUSTRATIONS

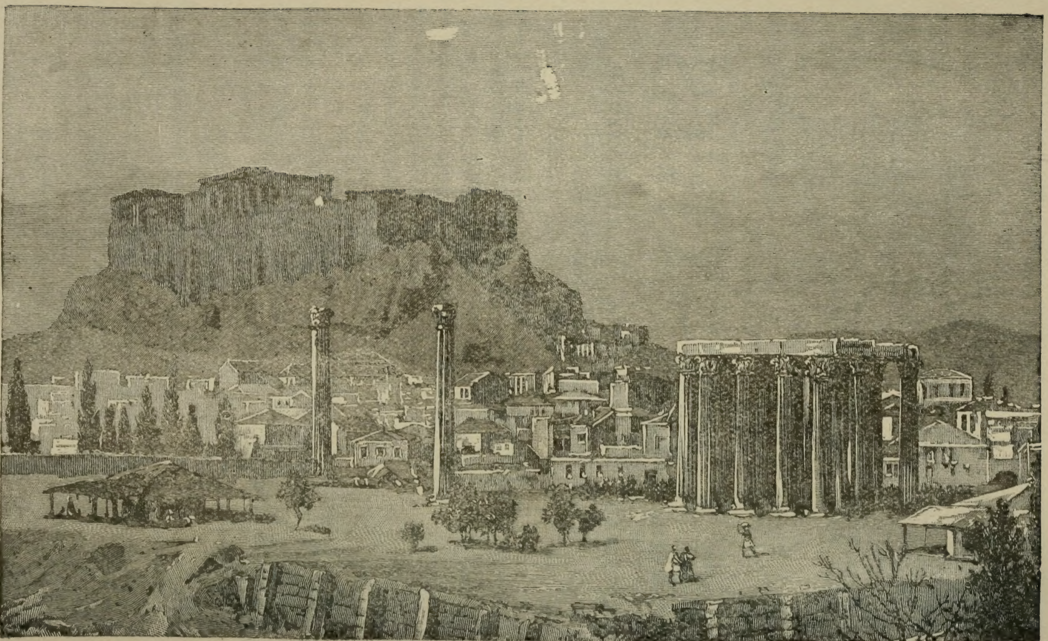
D'APRÈS LES ŒUVRES LES PLUS CÉLÈBRES



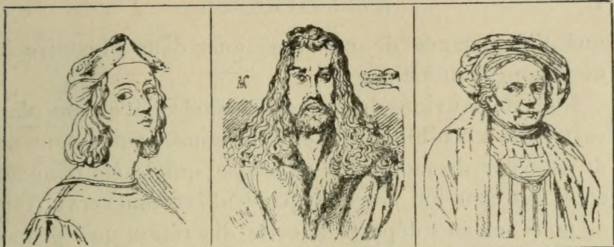
Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

DOUZIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15
1921



Vue de l'Acropole d'Athènes.



Raphaël. Albert Durer. Rembrandt.

AVANT-PROPOS

Un livre comme celui que nous présentons au public doit être une sorte de grammaire abrégée en même temps qu'un répertoire des mots et des faits principaux se rapportant au sujet. Une histoire générale des beaux-arts, quelque succincte qu'elle soit, doit présenter un ensemble. De là la nécessité de ne pas insister, autant qu'on l'aurait désiré, tout en leur laissant la plus grande place, sur les périodes les plus justement célèbres, pour pouvoir, en un volume, donner le cadre général d'une histoire des beaux-arts, sans tomber dans la simple énumération.

Nous choisissons nos exemples parmi les œuvres les plus connues, parmi celles dont la renommée est consacrée. Il y aurait quelque affectation à agir autrement. Mais nous nous sommes permis de renvoyer de préférence à celles que nous avions vues nous-même et sur lesquelles nous pouvions avoir une opinion personnelle. Nous avons cherché aussi, en divers passages, à donner une idée du système d'enseignement en vigueur, de la situation faite aux artistes et aux artisans. Nous aurions voulu pouvoir le faire plus souvent; du moins avons-nous indi-

qué l'importance de ces questions dans l'histoire du développement artistique.

Nous ne pouvions donner sur chaque sujet qu'une place restreinte à la bibliographie. Nous nous sommes contenté de signaler du moins les ouvrages qui la contiennent, ainsi que ceux qui nous ont particulièrement servi. Nous ne nous sommes départi de cette discrétion qu'à propos de quelque fait moins connu ou pour les publications les plus récentes.

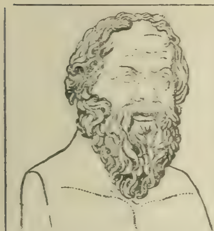
Dans notre rapide revue, nous devions chercher des motifs d'admiration, plus que des sujets de critiques. Nous espérons avoir signalé, pour chaque période et pour chaque pays, ce qui méritait principalement de vivre dans le souvenir reconnaissant des hommes.

R. Peyre.


Poussin.


Léonard de Vinci.


Rubens.



Socrate.



Diderot.



Lessing.

INTRODUCTION[1]

Définition de l'œuvre d'art. — Origine de l'art. Les monuments mégalithiques. — Classification des arts. — L'art et la nature. Le style. Idéalisme et réalisme. — Éléments de l'œuvre d'art. — L'art et la matière. — La géologie et l'architecture. — L'art et la science. — L inspiration et les règles. — La théorie et la pratique. — Sommaire de l'histoire de la critique artistique. — L'art et la morale. — L'art et la civilisation. — L'art et le progrès. — L'histoire de l'art. — L'art est une langue universelle.

L'œuvre d'art. — Dans sa forme la plus élémentaire et la plus générale, on peut définir une œuvre d'art : toute œuvre destinée à produire une impression désintéressée de beauté, d'agrément, ou simplement d'étonnement, indépendamment de toute utilité. L'art s'appuie sur l'admiration, et sur tous les sentiments qui s'y rattachent, aussi atténués ou raffinés qu'on les suppose.

Origine de l'art. Les monuments mégalithiques. — L'art est aussi vieux que l'humanité. Il a dès l'origine deux sources principales : 1° le désir de plaire et d'embellir les détails de la vie; 2° le besoin intime d'honorer les morts, idée qui se

1. Nous passerons très rapidement sur cette première partie, qui, si l'on ne se bornait à un simple programme, ne serait rien moins qu'un cours d'esthétique appliquée. On trouvera d'ailleurs dans la suite du volume plus d'un passage où les idées indiquées par l'introduction seront reprises ou du moins rappelées en présence des œuvres.

lié au culte d'une force supérieure à l'humanité. Les premiers essais de l'art sont des ornements pour les objets usuels, des bijoux et des tombeaux. On a découvert, dans les gisements préhistoriques remontant aux plus vieilles origines, des cailloux troués (et avec quelle peine!) pour pouvoir former des colliers; on y a trouvé aussi des figures gravées avec une pointe de silex sur des lames d'os, et représentant, avec un sentiment parfois fort juste des formes caractéristiques du modèle, les animaux que nos ancêtres avaient sous les yeux, le renne, l'éléphant primitif[1]. Les monuments qu'on a improprement nommés druidiques[2], et qu'il vaut mieux appeler mégalithiques, car cette dénomination vague n'engage en rien, les pierres levées (menhirs, pierrefites), les enceintes circulaires (cromlechs), les allées couvertes, les tables formées de pierres superposées (dolmens), les alignements, se rencontrent depuis la Norvège jusque sur les frontières du Sahara, et s'étendent jusqu'au Japon à travers toute l'Asie. Dans l'Inde, sur le territoire du seul petit village de Bapanapatam (collectorat de North-Arcot), on compte 600 cromlechs ou enceintes fermées. Les ancêtres des populations qui sont aujourd'hui arrivées à une civilisation avancée ne faisaient pas autre chose que ce que nous voyons faire encore aujourd'hui aux populations restées à l'état sauvage; et pour n'en citer qu'un exemple, dans le pays des Rhassyas, à l'est du Bengale, l'usage s'est conservé d'élever des menhirs comme monuments funéraires.

Classification des arts. — Les arts peuvent être différemment classés, suivant le point de vue d'où on les considère : 1° On peut grouper les arts d'après les sens auxquels ils se rapportent. Les arts du dessin s'adressent aux yeux, la musique et la poésie à l'oreille[3]. 2° Certains arts se dévelop-

1. *Chasse à l'Auroch* (coll. Massénat). Graffiti parfois colorés des cavernes de Meuthe, Combarelles et Font-de-Gaume (Dordogne), tuc d'Audoubert (Ariège), d'Altamira (Espagne), etc. — Voy. Déchelette. *Manuel d'Archéologie préhistorique*.

2. Les druides ont pu les adapter partiellement à leurs cérémonies; mais ils sont bien antérieurs au druidisme, né dans la Grande-Bretagne au VIIe s., et ils se retrouvent dans des pays où le druidisme n'a jamais paru.

3. C'est en se fondant sur cette division que la parfumerie et la cuisine seraient des arts. « On croit communément, dit Platon dans le *Gorgias*, que la cuisine est un art; mais, à mon avis, ce n'en est pas un. »

pent dans l'*espace :* l'architecture, la peinture, la sculpture; d'autres dans le *temps*, en agissant sur nous par impressions successives : la poésie, avec l'art secondaire annexe de la déclamation; la musique (composition musicale), avec l'art secondaire qu'on désigne aussi par le même nom et qui n'est que l'exécution musicale, analogue à ce qu'est la déclamation pour la poésie; quant à la danse, elle se développe à la fois dans le temps et dans l'espace. 3° Si l'on s'attache à l'ordre chronologique, à l'ordre d'origine, il semble que l'architecture devra être considérée comme le plus ancien[1], avec la musique peut-être; puis viendra la sculpture, qui, à peu près partout, précède la peinture. 4° Si l'on recherche l'ordre dans lequel ils devraient être classés d'après leur mérite, les opinions seront fort partagées, quoique, en général, on s'accorde avec Hegel pour placer au premier rang la poésie, dont l'expression la plus complète est la poésie dramatique[2]. Dans ce qui suit on ne s'occupera que des arts du dessin, et incidemment de la musique.

L'ART ET LA NATURE. LE STYLE. IDÉALISME ET RÉALISME. — L'art a pour base l'imitation de la nature; c'est elle qui donne nécessairement à l'artiste les éléments de son œuvre et lui fournit les mots qui forment sa langue. Mais, quoique l'artiste doive l'étudier avec passion et persévérance, l'art qui ne va pas plus loin qu'elle est à peu près indigne de ce nom; il est sûr d'être vaincu dans sa lutte avec la nature; et s'il ne fait que d'elle seule son but et sa fin, il n'a plus sa raison d'être. « L'art, a dit Bacon, c'est l'homme ajouté à la nature, » l'homme avec ses aspirations et ses forces morales. Aussi l'art ne peut se réduire à la nature seule. « La nature n'est que le prétexte, se plaisait à répéter le paysagiste J. Dupré. L'art est le but, en passant par l'individu Pourquoi dit-on un Van Dyck, un Rembrandt, avant de dire ce que le tableau

1. Cependant, si l'on considère qu'il faut autre chose que l'utilité pour constituer une œuvre d'art, et que parfois, en Grèce par exemple, le temple semble n'avoir été construit que pour abriter le simulacre du dieu, la sculpture a pu précéder, en tant qu'art, l'architecture.

2. *V.* Victor Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*, chap IX.

représente ? C'est que le sujet disparaît, et que l'individu seul, le créateur subsiste. En veut-on un autre exemple ? On dit communément « bête comme un chou » ; mais qui oserait dire bête comme un chou peint par Chardin ? C'est que l'individu, l'être humain, a passé par là [1]. » Le cachet personnel que l'artiste imprime à son œuvre s'appelle le style. L'on aura de même le style d'une école, d'une époque, de tout un peuple. On donnera plus spécialement le nom d'œuvres de style à celles qui auront manifesté les aspirations à la fois les plus élevées et les plus personnelles, telles que les sculptures de Michel-Ange ou de Phidias. De ce que nous venons de dire, il résulte que deux tendances se font sentir dans les œuvres d'art, le réalisme et l'idéalisme, tendances qu'on a opposées, surtout de nos jours, dans des luttes plus bruyantes que décisives. Le réalisme absolu nous paraît non seulement peu désirable, mais tout à fait impossible. D'ailleurs le réalisme et l'idéalisme sont faits pour s'entendre encore aujourd'hui, comme ils se sont entendus dans les œuvres de tous les grands maîtres. Car si le réalisme ne sert trop souvent qu'à déguiser l'absence de goût, d'imagination et de perspicacité dans la vue de la nature, l'idéalisme n'est souvent aussi que la maladresse et l'insuffisance, parées d'un beau nom ; il est plus facile d'appliquer des formules que de représenter des formes intéressantes. N'y a-t-il pas d'ailleurs deux espèces de réalismes... au moins ? Le réalisme qui fait de la platitude un principe est-il le même que le réalisme créateur d'un Vélasquez ? D'autre part, où y a-t-il plus d'idéalisme ? est-ce dans une œuvre qui veut avant tout la perfection des formes, ou plutôt dans celle qui recherche principalement l'expression des passions de l'âme, quitte à sacrifier la beauté des lignes ?

Éléments de l'œuvre d'art. — Dans toute œuvre d'art il y a à considérer trois éléments principaux auxquels se rapportent tous les jugements critiques dont elle peut être l'objet : 1° la technique, c'est-à-dire la matière et les procédés employés

1. Cité par M. Chesneau dans la *Peinture anglaise,* p. 316, note. On nous pardonnera d'avoir rappelé cette boutade expressive d'un artiste justement estimé, et qui avait pleine autorité pour parler ainsi.

2° la composition et l'expression; 3° l'exécution ou la forme, sans laquelle l'œuvre d'un artiste, quelque bien doué qu'il soit pour la composition et l'expression, n'arrive pas à se constituer véritablement.

L'art et la matière. — La géologie et l'architecture.— Les arts, appelés à dompter la matière, n'en sont pas moins liés à elle dans leurs conditions d'existence, comme l'âme l'est au corps. Cuvier a fait remarquer avec raison combien grande a été sur ce point l'influence de la constitution géologique du sol dans les divers pays : « Chaque minéral, dit-il, peut trouver quelque emploi; et de sa plus ou moins grande abondance dans chaque lieu, du plus ou moins de facilité qu'on trouve à se le procurer, dépendent souvent la prospérité de chaque peuple, ses progrès dans la civilisation, tous les détails de ses habitudes. La Lombardie n'élève que des maisons de brique, à côté de la Ligurie qui se couvre de palais de marbre. Les carrières de travertin ont fait de Rome la plus belle ville du monde ancien; celles de calcaire grossier et de gypse font de Paris une des plus agréables du monde moderne. Mais Michel-Ange et Bramante n'auraient pu bâtir à Paris dans le même style qu'à Rome, parce qu'ils n'y auraient pas trouvé la même pierre. » Si cela avait été de son sujet, Cuvier aurait trouvé des exemples encore plus nets dans le caractère de l'architecture chaldéenne et l'origine de la voûte, dans les formes qui furent imposées aux sculpteurs égyptiens par les seuls matériaux qu'ils avaient à leur disposition [1], etc.

L'art et la science. — Quoi qu'il en soit, les arts plastiques, aussi bien que la poésie, sont surtout affaire d'inspiration et de talent. Mais ce n'est pas à dire que la science leur soit inutile. Un artiste de génie qui fut en même temps un grand savant, Léonard de Vinci, a défini ainsi le rôle de la science dans les arts : « D'une manière générale, dit-il, la science a pour office de distinguer ce qui est impossible de ce qui est possible; l'imagination, livrée à elle-même, s'abandonnerait à des rêves irréalisables; la science la contient en

1. Voy. ci-dessous, p. 31 et 10.

nous enseignant ce qui ne peut pas être. Il ne suit pas de là que la science renferme le principe de l'art, mais qu'on doit étudier la science ou avant l'art ou en même temps, pour apprendre dans quelle limite l'art est contraint de se renfermer. »

L'inspiration et la règle. — Il ne faut donc pas que l'artiste ait peur de la science. Dans l'art, les règles ne nuiront pas à l'inspiration, pas plus que dans la morale elles ne détruisent la liberté, puisque, au contraire, elles en sont la condition même. Schiller a dit : « Il faut que les règles de l'art deviennent pour le poète (il aurait pu dire pour tout artiste) une seconde nature, et qu'il arrive à les appliquer comme les règles de la morale le sont naturellement par un homme bien élevé. C'est alors seulement que l'imagination, délivrée de ses liens (les plus durs et les plus nuisibles),... retrouvera toute sa puissance et toute sa liberté. » Schiller a raison. Le manque de goût le plus provoquant, le plus outrecuidant, est bien plus involontaire qu'il n'en a l'air.

La théorie et la pratique. — Mais dans l'art, comme dans toutes les connaissances non abstraites, la pratique a précédé la théorie, l'œuvre a nécessairement précédé la critique[1]. Est-

1. C'est ce que dit Cicéron en parlant de l'éloquence; et cependant il se rattache à l'école de l'Académie : « Ce que des hommes éloquents avaient faits d'eux-mêmes, d'autres l'ont observé et l'ont imité; l'éloquence n'est pas née des règles de l'art, mais ce sont les règles de l'art qui sont nées de l'éloquence. » M. Brunetière (mais il est un peu orfèvre dans la matière) a plus d'une fois exprimé un avis différent. — Glissons ici l'indication des principaux traits de l'*Histoire de l'esthétique* ou science du beau. L'esthétique a son origine dans l'enseignement de Socrate. Elle se constitue avec Platon (*V.* p. 133). Aristote, sans se séparer de leurs doctrines, apporte dans cette étude plus de précision. Il est fort regrettable que son *Traité du beau* soit perdu. Les siècles suivants vivent sur les théories de ces deux grands maîtres. Cicéron touche à la théorie du beau au début de son *Orator,* et ailleurs. Pline, comme l'avait fait Juba II, nous donne, dans son *Histoire de la nature,* qui est une encyclopédie, de nombreux détails sur l'histoire des arts dans l'antiquité. Entre autres passages de Quintilien, signalons le parallèle qu'il établit (*Institution oratoire,* liv. XII, ch. x) entre les écoles oratoires et les écoles de peinture ou de sculpture. L'*Olympique* de Dion Chrysostome est le plus intéressant morceau de critique artistique de l'antiquité. Il y suppose Phidias expliquant devant ses compatriotes comment il a conçu et exécuté son Jupiter Olympien. Il y compare éloquemment la sculpture et la poésie. Ce sera le sujet du *Laocoon* de Lessing. Sans nous arrêter à Philostrate, à Lucien, nous rappellerons Longin ou l'auteur, quel qu'il soit, du *Traité du sublime*. A la même époque, le néo-platonisme de l'école d'Alexandrie vient

ce à dire que la théorie soit inutile? L'intérêt de la théorie, c'est qu'ayant la pratique pour point de départ, elle la précise, puis la développe et bientôt la précède. (Ceci est vrai surtout pour l'architecture et la musique, plus liées à la science que les autres arts.) Nous en verrons principalement la preuve dans l'histoire de la voûte. La théorie donne la possibilité d'aller à peu près à coup sûr là où l'on n'arrivait auparavant que par des tâtonnements, et de réunir sous une règle commune des applications plus ou moins isolées.

L'art et la morale. — Vouloir confondre le beau et le bien, l'art et la morale, c'est nuire à l'un et à l'autre. Il n'y a certes pas opposition dans leurs principes, mais l'art, comme la science, comme la vertu parfaite, est désintéressé. Il est à lui-même sa propre fin. L'art a une grande action sur les âmes. Il importe donc que cette action soit salutaire; et comme, d'autre part, il n'a pas de but moral par lui-même, il faudra que l'âme de l'artiste soit élevée pour qu'il élève l'âme de ceux qui contemplent son œuvre, car « l'œuvre se

donner un nouvel essor à l'étude du beau, avec Plotin, Porphyre, etc. C'est à ces doctrines que saint Augustin se rattache. — Au moyen âge, il n'y a pas de critique artistique proprement dite. Elle reparaît en Italie à la fin de la Renaissance; il nous suffira de citer Vasari. Ni les pensées éparses dans les œuvres de Fénelon, ni l'*Essai sur le beau* du P. André, ni les remarquables *Réflexions sur la poésie et la peinture* de Dubos (1719), ni même l'*Esthetica* de Baumgarten, publiée de 1750 à 1759, ouvrage écrit en latin, qui eut l'honneur, peu mérité, d'imposer son nom à la science dont il s'occupe, parce qu'il fut le premier traité méthodique composé sur la matière, ne donnent vraiment ni une base ni des modèles à la critique artistique. Il faut arriver à Lessing et à Diderot. Lessing, dans son *Laocoon* (1767), traite des limites réciproques de l'art et de la poésie. Il est loin d'être d'accord avec son compatriote et contemporain Winckelmann, qui venait de publier son *Histoire de l'art chez les anciens* (1764). Les *Salons* de Diderot (1765-1767) donnent un des premiers exemples d'une critique passionnée et vivante appliquée aux œuvres d'art. De plus, l'*Encyclopédie* nous montre Diderot faisant une place fort large pour le temps à la critique artistique, dans des articles inspirés souvent d'un ouvrage allemand fort remarquable, la *Théorie universelle des beaux-arts* de Sulzer. C'était en effet l'Allemagne qui allait donner au principe du beau dans la philosophie une place telle qu'on peut dire qu'elle en a peut-être exagéré l'importance. Kant consacre à l'art la troisième partie de son grand système *la Critique du jugement* (1790). Peu après Schiller publie des *Lettres sur l'éducation esthétique*. Schelling, dans son *Discours sur les rapports de l'art avec la nature* (1807), opuscule de quelques pages, pose la base de l'esthétique moderne. Le *Traité d'esthétique*, ouvrage posthume d'Hegel, mort en 1831, sort en grande partie de là.

sent toujours des bassesses du cœur ». Diderot, malgré ses doctrines sensualistes, voudrait que le remords eût un symbole qui fût placé dans tous les ateliers. Mme de Staël a écrit au sujet des poètes d'éloquentes paroles, qui peuvent s'appliquer à tous les artistes ; nous n'y changeons que deux mots. « Si l'on osait, dit-elle, donner des conseils au génie, dont la nature doit être le seul guide, ce ne serait pas des conseils purement *artistiques* qu'il faudrait lui adresser. Il faudrait dire aux *artistes :* « Soyez vertueux, soyez croyants, soyez « libres ; respectez ce que vous aimez ; cherchez l'immortalité « dans l'amour, et la divinité dans la nature ; enfin sanctifiez « votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées « ne dédaignera pas d'y apparaître. » C'est ainsi que l'art aura une salutaire influence. C'est ainsi « qu'il épurera nos passions », pour appliquer d'une façon plus générale la formule si souvent répétée d'Aristote au sujet de la poésie dramatique. C'est ainsi qu'il sera dans nos peines une de nos plus douces consolations, et dans toutes les difficultés ou les fatigues de la vie, une de nos distractions les plus élevées.

L'art et la civilisation. — Son action sur l'individu n'étant pas douteuse, l'art a eu sur l'état général des peuples une influence d'autant plus considérable que, de toutes les manifestations de l'intelligence humaine, les œuvres d'art sont les plus facilement accessibles à la foule.

« L'art, a dit Hegel, a été regardé de tout temps comme un puissant instrument de civilisation, un initiateur de la religion. Il est avec elle le premier instituteur des peuples, et c'est encore aujourd'hui un moyen d'instruction pour les esprits incapables de comprendre la vérité autrement que par le symbole et par les images qui s'adressent aux sens comme à l'esprit. »

L'art reçoit à son tour l'influence de tous les éléments qui constituent l'état social au milieu duquel il se développe, conditions matérielles et économiques, organisation politique, idées religieuses, morales et littéraires [1], etc Il est une des

1. Nous aurons a signaler à diverses reprises l'action réciproque de la littérature sur l'art et de l'art sur la littérature, la poésie servant de trait d'union entre les deux. Mais, comme l'a bien montré Lessing dans son *Laocoon*,

manifestations les plus franches et les plus spontanées de la civilisation d'un peuple. La vue du Parthénon, de Notre-Dame de Paris, d'un tableau de Lebrun, contribueront plus que de nombreuses lectures à nous faire comprendre le peuple athénien, l'esprit du moyen âge ou le siècle de Louis XIV. Nous n'insistons pas sur cette idée, qui sera presque toujours présente dans les pages de ce volume.

L'art et le progrès. — Mais nous avons à remarquer que l'art ne suit pas toujours les phases de la civilisation générale; nous pouvons nous demander si l'art est susceptible de progrès et, dans le cas où l'on conclurait par l'affirmative, sous quelle forme ce progrès est possible.

Cette question deviendra plus claire si on distingue nettement l'art de la science. L'humanité, comme l'a dit Pascal, est semblable à un homme toujours le même qui apprend continuellement. Mais oserait-on dire, dans un sens analogue, que l'humanité est comme un seul artiste qui travaille continuellement? L'art est essentiellement personnel, la science ne l'est pas; la science passée appartient à tous ceux qui veulent en étudier les résultats. Mais tant vaut l'artiste, tant vaut l'œuvre. Où trouver un second Homère depuis que le premier nous a si bien retracé « l'aimable simplicité d'un monde naissant »? Diderot insiste sur la nécessité de la naïveté dans l'artiste. L'art ne progresse donc pas nécessairement avec les raffinements de la civilisation.

On objectera qu'on n'a jamais vu l'art se constituer chez les peuples sauvages : fort bien; mais cela prouve seulement qu'il faut, pour que l'art puisse vivre, un certain minimum de civilisation, et les « barbares » qui ont élevé la cathédrale de Laon étaient sans doute aussi artistes que l'architecte, homme de grand talent d'ailleurs, qui a construit notre grand Opéra.

Est-ce à dire qu'en présence des chefs-d'œuvre que nous a légués le passé il faille se décourager et renoncer à tout effort? Ce serait bien mal comprendre la leçon qu'ils nous donnent. A chaque époque correspondent des conditions différentes. —

l'œuvre d'art et l'œuvre littéraire se présentent dans des conditions esthétiques souvent fort différentes.

L'art peut toujours d'ailleurs progresser par développement en s'attachant à des objets nouveaux ; de même un foyer peut, sans changer d'intensité, éclairer des régions jusque-là restées dans l'ombre. Rembrandt viendra à son heure après Raphaël, l'école hollandaise après l'école florentino-romaine.

L'HISTOIRE DE L'ART. — L'ART EST UNE LANGUE UNIVERSELLE — Cette variété, aisément saisissable dans les arts des divers pays et des divers temps, est un des principaux attraits de l'histoire artistique. Remarquons enfin que cette histoire s'offre à notre étude avec des facilités particulières. Pour une œuvre d'art, un coup d'œil suffit à nous la révéler ; c'est un livre ouvert à tous. L'art est une langue universelle : tandis que les littératures sont séparées par la diversité des idiomes, un monument, quelle que soit sa date, quel que soit son lieu d'origine, parle directement aux hommes de tous les pays. L'art est aussi une langue universelle dans un sens plus profond, parce qu'il s'adresse à des degrés divers à toutes les âmes, aux âmes simples comme à celles que la culture a le plus raffinées. Sur le terrain commun de l'admiration, les esprits les plus profondément séparés ailleurs par leurs convictions et leurs tendances peuvent se rencontrer et se comprendre. L'art est un conciliateur ; il inspire le juste respect du passé, et par conséquent contribue à affermir comme à éclairer le patriotisme. Ce ne sont pas là les moindres titres qui recommandent son histoire à l'attention de tous.

OUVRAGES A CONSULTER

Les ouvrages cités p. XII et XIII. (Surtout Schelling et Hegel. Töpffer, *Reflexions et menus propos d'un peintre genevois.* Taine, *De l'Idéal dans l'art.* Cousin, *Le Vrai, le Beau et le Bien.* Boutmy, *Introduction à un cours d'architecture comparée.* O. Muller, *Manuel d'Archéologie.* Lévèque, *Science du Beau.* V. Cherbuliez, *L'Art et la Nature.* E. Delacroix, *Les Variations du Beau* (R. des Deux M., 15 juin 1857). Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.* Lessing, *Laocoon.* David Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans l'art.* Joly, *Psychologie des grands hommes.* Séailles, *Essai sur le génie dans l'art.* Ecrits de Diderot sur l'art. Les écrits de Ruskin. Guyau, *L'art au point de vue sociologique* et *Problèmes d'Esthétique contemporains.* Choisy, *Hist. de l'Architecture.* Bruck et Helmholtz, *Principes scientifiques des Beaux-Arts.* J. Bernstein, *Les sens.* Lecoq de Boibaudran, *Education de la mémoire pittoresque.* Jamin, *L'optique et la peinture.* Tonnellé. *Fragments sur l'art et la philosophie.* Roger Peyre, *Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts.*



HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

ART ÉGYPTIEN[1]

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ÉGYPTIEN. — SES PLUS ANCIENS MONUMENTS.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Caractère égyptien. — Force de la tradition. — Sentiment religieux. — Respect des morts. — Les Pyramides. — Le Labyrinthe.

Ancienneté de l'art égyptien : Ménès. — Le premier en date des arts vraiment constitués est l'art égyptien, et c'est un étonnement toujours nouveau que celui que

1. Maspero, *Archeologie égyptienne*. — Fr. Lenormand, *Histoire ancienne*. — Pierret, *Dictionnaire archéologique de l'Égypte*. — Les catalogues du Musée égyptien du Louvre. — La *Description de l'Égypte* publiée à la suite de l'expédition de Bonaparte. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 1er vol. — Les ouvrages de J. Capart, *Les Débuts de l'Art Egyptien*, etc. — Morgan, *Les Premières Civilisations*. — Choisy, *L'Art de bâtir chez les Egyptiens*. — F. Benoit, *L'Architecture*.

fait naître l'incroyable ancienneté de la civilisation égyptienne, attestée encore aujourd'hui par des édifices dont

La masse indestructible a fatigué le temps.

Quand Ménès réunit en un seul empire les divers États qui s'étaient déjà formés dans le bassin du Nil, des villes importantes y existaient. Il fonda Memphis, y éleva un grand temple au dieu Ptah et rectifia, au moyen d'une digue qui subsiste encore en partie, le bras occidental du fleuve. Or, entre Ménès et Périclès il y a plus de siècles qu'entre Périclès et nous, et cependant un art égyptien préhistorique antérieur à Ménès est attesté par des édifices d'Abidos, de Giseh, et peut-être par le grand Sphinx.

Le caractère égyptien : force de la tradition; idée de la mort. — Il ne faut donc pas s'étonner, quelle qu'ait été chez les Égyptiens la puissance de la tradition, que l'art égyptien, dans cette longue suite de siècles, ait subi plus d'une révolution, comme la société elle-même; qu'il ait présenté plus d'une période de décadence, pour se relever ensuite. L'idée qu'on se faisait de la prétendue immobilité de l'art égyptien a été justement ébranlée par les études des archéologues et des artistes modernes. Cependant l'art égyptien est toujours resté analogue à lui-même, et il est un exemple mémorable de l'influence que les idées et la constitution d'un peuple, de l'influence que la religion et les croyances surtout exercent sur les conceptions esthétiques, comme sur les formes des monuments.

Ce qui frappait surtout le voyageur dans le caractère des Égyptiens, c'était le sentiment religieux et la grande place qu'ils donnaient à l'idée de la mort. Sans doute ils n'en formaient pas moins un peuple énergique, aimable et gai, et ils ont su appliquer l'art à des édifices de toute sorte ; mais leurs plus beaux monuments furent des temples et des tombeaux. Jamais la demeure des morts n'eut plus d'importance que chez les Égyptiens. On a pu dire

que leurs nécropoles valaient leurs villes vivantes : les pyramides étaient des constructions funéraires.

Architecture de l'ancien empire : les pyramides, le Labyrinthe. — Les pyramides à degrés les plus anciennes sont de plusieurs siècles postérieures au temple découvert à Giseh par Mariette près du grand Sphinx et que nous rappelions plus haut. Celle de Sakkarah date cependant de la deuxième dynastie (vers 4700). Elle serait plus célèbre sans les trois grandes pyramides élevées plus tard (4e dynastie entre 4200 et 3900) par Kouwou, Kawra et Menkerah, (les Chéops, Képhren et Mycérinos d'Hérodote). Ces pyramides présentaient encore au temps des Romains un revêtement uni ; mais elles ont servi de carrière aux pays environnants. Ce qui fait qu'aujourd'hui elles s'élèvent par degrés, comme celles qui avaient été primitivement construites ainsi. Malgré ces pertes, la plus haute de ces pyramides, celle de Kouwou, a encore aujourd'hui 142 mètres de hauteur ; sa base a 248 mètres environ, soit la longueur de l'ancienne façade des Tuileries, entre le pavillon de Flore et le pavillon Marsan.

On ne mit que trente ans à rassembler les matériaux et à achever cet immense ouvrage. Il est vrai que 100,000 hommes, qu'on relevait tous les trois mois, étaient employés à ce travail. Des chambres sépulcrales sont ménagées à l'intérieur, mais l'accès en était rendu difficile à dessein ; on n'y arrive que par des couloirs étroits, obscurs, dont l'entrée est dissimulée. L'entrée se trouvait à 50 mètres du sol, et était fermée par une pierre qui ne se distinguait en rien de toutes celles qui l'environnaient. Dans les monuments de ce genre, bien souvent l'explorateur est engagé dans des chemins sans issue et sans but (fig. 1). Il est arrêté par de véritables herses de pierre. On cherchait à dérouter le curieux ou le voleur par des stratagèmes ingénieux qui lui opposaient des difficultés morales et intellectuelles aussi bien que matérielles, et lui présentaient de véritables énigmes. Dans la pyramide de Menkerah, on parvient après de longs et pénibles efforts à une salle d'une très grande richesse

d'ornementation, mais qui était restée inachevée. On voulait laisser croire que le tombeau n'avait pas été terminé et qu'il était inutile d'aller plus loin ; c'était cependant au delà de cette pièce que se trouvait la salle qui contenait les momies et les trésors. Dans un autre tombeau plus moderne, on était brusquement arrêté par une ouverture béante ; mais une pierre en faible saillie de l'autre côté du précipice permettait de le franchir en jetant une poutre en travers de l'ouverture.

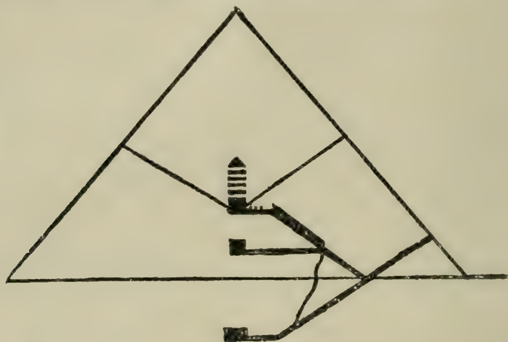


Fig. 1. — Coupe de la pyramide de Chéops, du sud au nord.

Ce qui montre mieux encore à quel point les Égyptiens ne reculaient devant aucun travail pour cacher ce qu'ils désiraient soustraire aux recherches, c'est le labyrinthe construit vers 2900 avant J.-C. par Amenhemat, à quelque distance et à l'ouest du lac Mœris et près de Crocodilopolis. Il se composait, dit-on, de 3,000 chambres, dont 1,500 souterraines. On ne pouvait parvenir aux douze grandes pièces centrales que par des chemins si tortueux si compliqués, qu'il était impossible de ne pas s'y perdre, si l'on n'était accompagné d'un guide. C'était là que se cachaient le trésor religieux de l'Égypte, les sépultures de plusieurs rois et de plusieurs animaux sacrés.

« Les passages à ravers les chambres, dit Hérodote, les détours à travers les cours, me causaient par leur variété une

admiration infinie alors que nous passions des cours dans les chambres, des chambres dans les portiques, des portiques dans les espaces couverts, et de là dans d'autres cours. » Hérodote ne put visiter la partie souterraine du monument. « Les prêtres égyptiens qui en avaient la garde ne permirent point qu'on me les montrât, parce qu'ils servaient de sépulture aux crocodiles sacrés et aux rois qui ont fait bâtir cet édifice. » Près de l'un des angles du labyrinthe s'élevait une haute pyramide, sépulture d'Amenhemat. Les Égyptiens avaient donné à ce monument le nom de Lopero-hount, c'est-à-dire temple situé à l'entrée du lac. C'est de là que les Grecs ont fait le mot Labyrinthe, nom propre devenu nom commun et servant à désigner toute construction où se trouvent des détours nombreux et compliqués destinés à dérouter le visiteur. labyrinthes de Crète, de Lemnos, de Clusium.



Fig. 2. — Statue de Chéphren.

Pour revenir aux py-

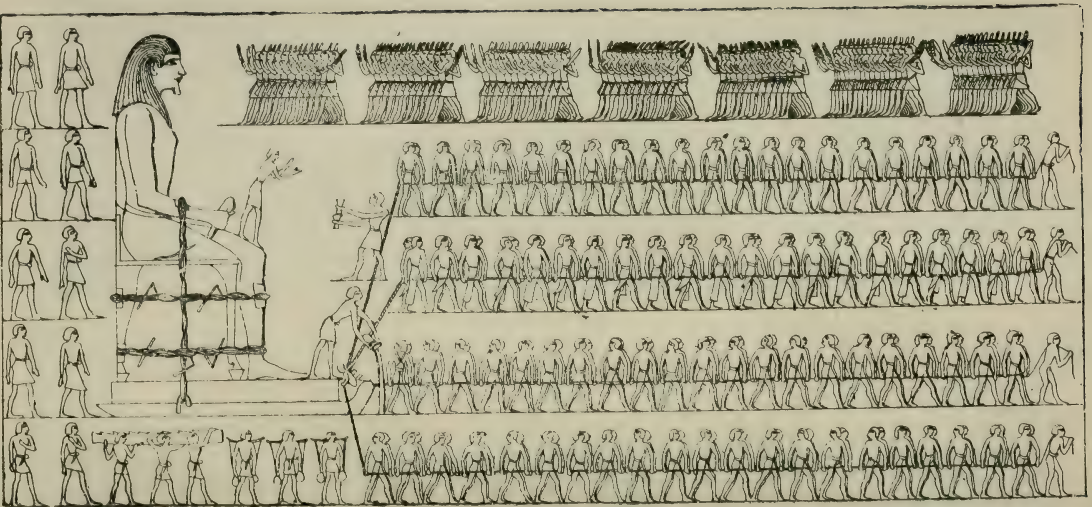


Fig. 3. — Transport d'une statue colossale, d'après une peinture d'El Bersheh. (V. Wilkinson.)

ramides, ces monuments ne sont pas seulement remarquables par leur dimension ; ils présentent aussi une admirable habileté d'appareillage, même pour les plus grandes masses. Dans les galeries intérieures, les pierres sont si bien jointes et si bien équilibrées qu'encore aujourd'hui on ne pourrait passer l'ongle dans les interstices. Les plafonds en dalles posées sur des poutres de pierre qui couvrent les chambres sépulcrales ont supporté depuis des milliers d'années le poids colossal qui les surmonte. Mais ce qui nous étonne le plus, c'est que l'on ait pu remuer ces matériaux énormes, étager ces prodigieuses constructions, dresser enfin des obélisques, lorsqu'on n'avait à sa disposition que le plan incliné, la roue et la poulie. Il faut, pour se l'expliquer, penser au respect de la discipline inné chez les Égyptiens, et au pouvoir absolu des rois qui les gouvernaient.

Un jour, raconte Maxime Ducamp [1], me trouvant dans les ruines de Thèbes, je m'écriai involontairement : « Mais comment ont-ils fait tout cela ? » Mon drogman Joseph, qui est un grand philosophe, me toucha le bras, et, me montrant un palmier qui se balançait au loin, il me dit : « Voilà avec quoi ils ont fait tout cela. Savez-vous, signor, qu'avec cent mille branches de palmier cassées sur le dos de gens qui ont toujours les épaules nues, on bâtit bien des palais, et des temples par-dessus le marché ! » C'est là une application utile peut-être, mais assurément très indirecte, du bois à l'architecture.

La Bible nous a conservé le souvenir des vexations auxquelles les corvées exposaient surtout les peuples tributaires.

Les artistes qui élevaient ces édifices gigantesques avaient déjà aussi le sentiment de l'élégance, comme le montre le petit temple de granit et d'albâtre découvert par Mariette auprès de la pyramide de Chéphren.

1. Maxime Ducamp, *le Nil*, p. 261. Disons une fois pour toutes que le musée de Boulak, ensuite transporté à Giseh, est établi aujourd'hui dans un palais construit dans un faubourg du Caire.

CHAPITRE II

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS INDUSTRIELS

I. La Sculpture. — Le grand Sphinx. — Influence des idées et des mœurs. — Le *double* du mort. — Le réalisme égyptien. — Influence des matériaux. — *Période memphite.* — Supériorité de la sculpture de l'ancien empire. — Habileté technique. — Le Scribe du Louvre. — *Période thébaine.* — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon : un mystère expliqué. — Les colosses d'Ipsamboul. — Les statuettes. — *Période saïte.*

II. La Peinture. — Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk.

III. Les Arts industriels. — Meubles. — Céramique. — Verrerie. — Émaux. — Bijoux. — Tapisserie.

I. — LA SCULPTURE

Influence des idées et des mœurs. — Influence des matériaux. — Le réalisme égyptien. — Le Sphinx. — La sculpture est aussi vieille en Égypte que l'architecture. Dès les premiers temps, peut-être avant Ménès, était taillé dans le roc l'immense sphinx qui, à moitié enfoui dans le sable, semble encore garder la sépulture des Pharaons; le Louvre possède les statues d'un fonctionnaire nommé Lepa et de ses deux fils, à peu près contemporaines de la pyramide de Sakkarah, et qui témoignent déjà d'un art plein de vie. Dès la IVe dynastie, la sculpture égyptienne compte des œuvres que l'on peut ranger parmi les plus remarquables qu'elle ait produites, et que les Grecs seuls sauront dépasser. C'est encore à leurs idées sur la mort que les Égyptiens doivent le caractère si personnel et les progrès si rapides de leur sculpture. Ils leur doivent aussi la variété des sujets

représentés dans leurs bas-reliefs et dans leurs peintures, qui reproduisent toutes les scènes de la vie usuelle, dans toutes les professions.

En effet, les anciens Égyptiens croyaient que le mort continuait à subsister comme une espèce d'ombre, comme un *double* de l'être vivant. Ce double avait besoin d'une forme matérielle sur laquelle il pût s'appuyer ; de là le soin qu'on prenait de donner au cadavre la plus grande durée possible, par l'embaumement ; pour mieux assurer ce résultat et obvier à la disparition possible de la momie, on plaçait dans la tombe, autant que le permettait la fortune de la famille, des représentations plastiques plus ou moins exactes du défunt, et des statuettes qui devaient tenir lieu des domestiques destinés à son service. C'est pour cela également que l'on voit, dans les tombes égyptiennes, tant de peintures et de bas-reliefs représentant des aliments, des scènes de la vie de chaque jour ; on prononçait au moment de l'ensevelissement des incantations magiques qu'on croyait capables de donner une certaine vie à ces représentations, car le double revenait habiter la tombe et avait des besoins analogues à ceux des êtres vivants.

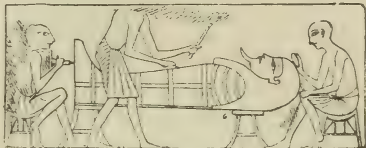


Fig. 4.
Peinture et polissage d'un cercueil

Aussi les sculptures égyptiennes, surtout dans les premiers temps, témoignent d'un sentiment très vif de la nature ; les têtes sont variées et expressives, ce sont des portraits ; les formes, quoique les détails soient volontairement éliminés, sont justes. C'est ainsi que les artistes de Memphis et de Thèbes savaient dégager avec une précision remarquable, même dans leurs bas-reliefs les plus simples, les traits caractéristiques du visage, du corps, du costume des divers peuples, de manière à rendre parfaitement reconnaissables leur race et leur pays. On peut reprocher à leurs statues l'uniformité des poses,

la raideur, la symétrie exagérée des membres; mais cela tient en partie à ce que les Égyptiens n'avaient à leur disposition que des matières ou trop tendres ou trop dures[1], sinon des instruments imparfaits. Nous avons là un exemple frappant de l'influence des moyens d'exécution et de la matière employée sur le génie des artistes. Ce n'était pas l'inexpérience ou l'esprit de système qui attachait au torse les bras de leurs statues; ce qui le prouve, c'est qu'il n'en est pas ainsi dans leurs œuvres de petites dimensions et dans les statues en bois. Mais les grands arbres sont rares en Égypte.

Période memphite. — Supériorité de la sculpture égyptienne de l'ancien empire. — Habileté technique : le Scribe du Louvre. — Ce caractère individuel de la sculpture égyptienne se montre avant même le temps des grandes pyramides, comme nous l'avons déjà dit. Bientôt elle produira des œuvres d'un art savant et plein de physionomie, comme le Pharaon *Chéphren* et le *Ramké* du Caire, comme l'*Hor-Ra-Fou-Ab* (XIIe dyn.) découvert à Dachour, comme le *Scribe accroupi* du Louvre, qui donne également une idée de la perfection où en était arrivée l'habileté technique dès le temps de la Ve ou VIe dynastie.

« La figure est pour ainsi dire parlante. Ce regard qui étonne a été obtenu par une combinaison très habile. Dans un morceau de quartz blanc opaque est inscrutée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique; tout l'œil est enchâssé dans une feuille de bronze qui remplace les paupières et les cils. » (Catalogue du Louvre.) Ce procédé, qui a été souvent employé par les Égyptiens, donne à une figure inani-

1. Le diorite, le granit, le porphyre, l'albâtre, mais pas de marbre. Peut-être même ont-ils employé le diamant pour travailler le diorite. On sait par des monuments figurés qu'ils ont connu le procédé de la mise au point pour la sculpture et de la mise au carreau pour la peinture. Pour préserver les statues de bronze de l'humidité et de l'oxydation on les frottait encore chaudes d'un vernis résineux.

mée une physionomie d'une vivacité extraordinaire. Mariette raconte que, dans une de ses fouilles, la lumière, pénétrant brusquement dans le souterrain qu'on venait d'ouvrir, alla frapper le visage de deux statues : leur regard eut tant d'éclat et de vie, que les ouvriers reculèrent épouvantés. Revenus de leur terreur, et croyant à quelque sortilège, ils

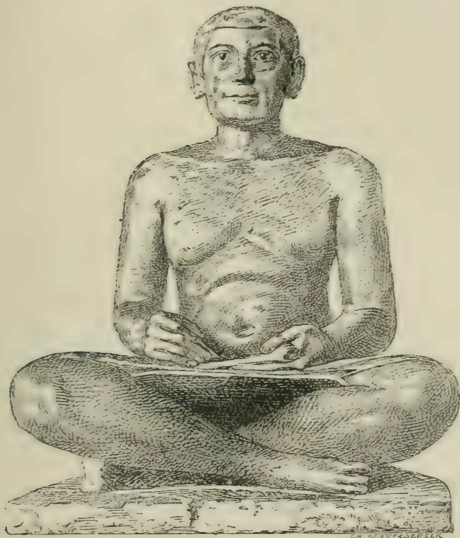


Fig. 5. — Le Scribe accroupi du Louvre.

voulurent détruire « ces mauvais génies », et il fallut les menacer du revolver pour les en empêcher.

Cette période de la sculpture égyptienne, qu'on peut appeler la période memphite, est la plus remarquable, quoique la plus ancienne.

Période thébaine. — Les bas-reliefs de Karnac. — La statue de Memnon. — La sculpture monumentale d'Ipsamboul. — Les statuettes. — Les œuvres de la période thébaine sont en général inférieures, même lors-



Fig. 6. — Le temple de Phré à Ipsamboul.

que, après l'expulsion des Hycsos, l'Égypte atteint, avec les Thoutmès, les Seti et les Ramsès, un degré de gloire et de puissance qu'elle n'avait jamais connu, et que l'art égyptien jouit d'une véritable renaissance. Les formes sont plus conventionnelles : les mêmes types, les mêmes poses sont indéfiniment reproduites; l'art religieux semble devenir exclusivement sacerdotal et liturgique. Il y a encore cependant des têtes expressives bien personnelles dans la sculpture monumentale, qui, intimement liée à la construction, présente le plus d'intérêt. C'est à cette époque que Séti Ier et Sésostris (Ramsès II) couvrent les murs de Karnac de bas-reliefs accompagnés d'inscriptions qui sont comme les bulletins officiels illustrés de leurs campagnes [1]; qu'Amenotep III élève devant un temple qu'il avait fait bâtir à Thèbes sa statue colossale, dite de Memnon [2]; que Sésos-



Fig. 7. — Statuettes funéraires.

1. On trouve des œuvres de ce genre se rapportant aux premiers temps de l'ancienne Egypte. Snewrou fit sculpter sur les rochers d'Ouadi-Magarah (presqu'île du Sinaï) un bas-relief qui existe encore, pour célébrer ses victoires sur les populations nomades de l'Asie qui menaçaient sans cesse la frontière égyptienne.

2. Les Grecs lui donnèrent le nom du fils de l'Aurore, parce qu'elle faisait entendre un son mystérieux aux premières lueurs du jour. Ce phénomène ne

tris enfin fait, entre autres, tailler dans le rocher même les colosses d'*Ipsamboul*. Ces œuvres extraordinaires présentent, en dehors de leurs dimensions mêmes, un caractère rare de majesté et de noblesse. Comme on l'a dit, cette sculpture s'accordait admirablement avec l'architecture égyptienne, qui éveille en nous l'idée d'une stabilité absolue et d'une durée sans bornes. Il faut remarquer d'ailleurs que les statuettes égyptiennes du même temps diffèrent beaucoup, et par le procédé d'exécution et par la variété des attitudes, des statues destinées à orner les édifices. Il n'y a certes pas là un sujet de blâme pour les artistes égyptiens.



Fig. 8. — La reine Taï, mère d'Amenhotep IV (XVIIIe dynastie).

Période saïte. — Dans la période saïte, l'art reste encore trop souvent conventionnel [1]. — Tout en produisant des œuvres considérables, il est plus occupé de l'élégance et de la finesse : il cherche davantage à bien rendre le détail des formes. Il ne retrouve pas peut-être le sentiment grandiose qui marque les œuvres des temps

semble pas avoir été connu des anciens Égyptiens et paraît ne s'être produit que lorsque la statue était déjà fort dégradée. L'empereur Septime-Sévère, qui dans son passage en Égypte avait entendu le colosse, eut la malheureuse idée de le faire réparer : il cessa dès lors d'émettre chaque matin ces résonances, qui étaient dues aux dilatations inégales produites par les premiers rayons solaires dans les pierres mal jointes dont il était composé. Quoique assis, il a 20 mètres de haut : plus qu'une maison à cinq étages.

1. Il maintient les formes et les types donnés par les artistes de la XIIe et de la XIIIe dynastie, qui semblent avoir été en grand honneur en Égypte.

anciens. Néanmoins la révolution par laquelle les princes de Saïs réunirent en une seule puissance les États morcelés de l'ancienne Égypte (656 av. J.-C.), fut, pour l'art comme pour la politique, le signal d'une renaissance nouvelle.

II. — LA PEINTURE

Variété des sujets. — Les grottes de Biban-el-Molouk. — L'écriture. — La peinture suivit à peu près les mêmes fluctuations, mais ne peut avoir à nos yeux la même valeur. Les peintres égyptiens n'ont pas connu le modelé, le clair-obscur, la perspective, le raccourci. Ils joignent des yeux de face à des têtes de profil, des jambes de profil à un tronc qui se présente de face et est surmonté d'un buste de trois quarts. Ils n'emploient d'autre coloration que des teintes plates. Mais on ne saurait nier la netteté, la fermeté et la simplicité de la ligne, l'habileté à savoir saisir le trait qui donnera de la



Fig. 9.
Polissage d'un sphinx.



Fig. 10. — Peinture d'un tableau et coloriage d'une statue.

manière la plus sommaire la forme caractéristique, enfin une fécondité d'imagination qui a permis à des artistes qui n'avaient pas eu de prédécesseurs, de représenter, d'une manière claire et variée, tant de gestes, tant de groupes divers dans des scènes embrassant, comme nous l'avons

dit, l'ensemble de la vie humaine, scènes de la vie de famille, de la vie agricole, militaire, judiciaire, ouvrière, commerciale, représentation des procédés des divers métiers, jeux et exercices de toute sorte, fêtes religieuses, officielles et mondaines[1]. Les peintures inachevées des



Fig. 11.
Une réunion mondaine, peinture du *Britisch Museum.*

hypogées de Biban-el-Molouk, où la couleur n'est pas venue recouvrir les lignes de l'esquisse, donne particulièrement une idée juste de cette hardiesse et de cette liberté de pinceau. D'ailleurs l'écriture égyptienne même ne fut, jusqu'à la fin[2], qu'une peinture abrégée, même lorsque l'hiéroglyphe n'avait plus en bien des cas qu'une valeur phonétique, syllabique ou alphabétique.

1. Une peinture du Musée Britannique représente une de ces réunions de société. Des femmes parées de colliers, de bracelets, avec des fleurs à la main, assistent à des danses, écoutent de la musique ; des domestiques passent des rafraîchissements, et on aperçoit dans un coin du tableau un buffet abondamment servi. — La musique a été fort cultivée sur les bords du Nil. Une vitrine du Louvre est remplie des instruments de musique de l'ancienne Égypte. Les Égyptiens connaissaient la harpe, la guitare, le tambour, la trompette, ils avaient des flûtes de diverses espèces. « Un fonctionnaire spécial, analogue à l'intendant des menus plaisirs sous l'ancien régime, portait le nom d'intendant du chant et de la récréation du roi. Toute manœuvre, toute opération pénible, était soutenue par un chant particulier. On a conservé les paroles de la chanson des Bœufs, par laquelle on accompagnait le dépiquage du blé. » (Pierret.) Il était indispensable de régler par un rythme régulier les manœuvres par lesquelles on déplaçait les énormes pierres qui servaient à la construction des monuments.

2. Nous disons jusqu'à la fin ; car toutes les écritures à l'origine ont eu ce caractère d'être une représentation figurée plus ou moins complète du mot qu'on voulait faire comprendre.

III. — LES ARTS INDUSTRIELS

Meubles, céramique, verrerie, émaux, bijoux et tapisserie. — Dans un pays riche, où la civilisation était si développée, où la femme, jouant un grand rôle, était vraiment la maîtresse de la maison et partageait les honneurs de son époux, les arts qui contribuent à embellir l'intérieur des habitations, les arts de l'ameublement et du vêtement, devaient être fort en honneur. Les échantillons qui nous en restent nous montrent en effet que les Égyptiens avaient un grand souci du luxe et de l'élégance. Ils connaissaient l'art de décorer les étoffes de figures et d'ornements, soit peints, soit brodés, soit découpés et appliqués sur la toile, soit enfin tissés dans l'étoffe même[1] ; les meubles étaient souvent fort riches, sans être alourdis par un luxe exagéré de sculpture, ni par des courbes compliquées. Il y en avait de bois précieux venus de fort loin ; ces bois étaient parfois dorés, incrustés d'ivoire et de faïences émaillées. Nos musées renferment également un grand nombre de curiosités, vases, objets de tabletterie, jouets

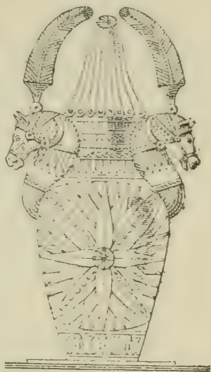


Fig. 12. — Vase émaillé.

1. Voir Dupont Auberville, *l'Ornement des tissus*, explication de la première planche ; Muntz, *la Tapisserie*. Les manufactures d'étoffes, soit pour les tentures, soit pour les vêtements, étaient nombreuses en Égypte, et quelques-unes étaient fort importantes ; l'organisation des ateliers y était très avancée, et le travail y était réglé avec beaucoup d'intelligence. Les hommes et les femmes y étaient employés. Les manufactures comprenaient plusieurs ateliers distincts, sous des chefs dépendant d'un directeur général. Les chefs d'ateliers cherchaient parfois à s'enlever leurs ouvriers, comme on le voit par les réclamations d'un chef d'atelier Ahmès au directeur de sa manufacture, dans un papyrus du Louvre (vers 200 av. J.-C.).

d'enfants, etc., qui sont des chefs-d'œuvre d'exécution. Dès l'ancien empire, les Égyptiens connaissaient le verre, le coloraient et irisaient dans la pâte. Ils connaissaient les émaux de différentes couleurs, et les incrustaient avec une grande délicatesse dans l'or et l'argent, faisaient ainsi

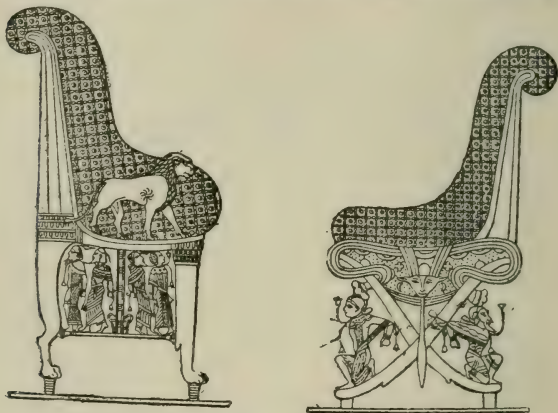


Fig. 13. Trônes égyptiens.

des objets *cloisonnés* comparables à ceux des Byzantins et des Chinois. Ils se servaient aussi pour ces incrustations de pierres précieuses, comme le montrent (Giseh) les bijoux d'Ousourtesen II, d'Ousourtesen III, d'Amenhemat III (xxx[e] s.) découverts à Dachour et ceux de la reine Aahatep, ou Ahhotpou (xviii[e] s.) [1].

1. La momie d'Ahhotpou avait été enlevée par une des bandes de voleurs qui exploitaient la nécropole thébaine vers la fin de la XX[e] dynastie (xiii[e] s.). Ils la cachèrent, en attendant qu'ils eussent le loisir de la dépouiller en sûreté, et il est probable qu'ils furent pris et mis à mort avant d'avoir pu exécuter ce beau dessein. Le secret de leur cachette périt avec eux et ne fut découvert qu'en 1860, par les fouilleurs arabes. On voit au Louvre les bijoux fort remarquables aussi d'un prince nommé Psar. Il résulte d'une communication de M. Berthelot à l'Académie des sciences qu'avant la découverte des alliages constitutifs du bronze, les métallurgistes égyptiens avaient trouvé un procédé pour durcir le cuivre, en ajoutant à ce métal de très faibles doses d'arsenic.

CHAPITRE III

DÉVELOPPEMENT DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

I. **Les éléments de l'Architecture égyptienne. — La colonne et l'architrave. — Les ordres égyptiens.**
II. **Les Monuments. — Le temple. Description générale. L'obélisque. — Ruines de Thèbes. La salle hypostyle. — Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égyptien. — Architecture civile : travaux publics, le canal des deux mers. — Les artistes égyptiens. Grande situation des architectes Nefer, Bakenkhonsou, etc. Le sculpteur Iretesen. — Influence grecque. Les Ptolémées. Le *Sérapéum*. — Conclusion. L'art égyptien est un art classique.**

I. — LES ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE ÉGYPTIENNE

L'architecture égyptienne ; ses éléments : la colonne et l'architrave. — C'est en somme dans l'architecture que les Égyptiens ont le mieux marqué l'empreinte de leur génie. Quoique l'architecture grecque fût déjà constituée lorsque les artistes grecs auraient pu s'inspirer des monuments égyptiens[1], il y a entre les deux architectures un rapport qui frappe les moins prévenus ; toutes deux ont le caractère méthodique et raisonné, toutes deux sont *classiques;* mais il y a là un rapport d'esprit entre les deux peuples, et non une transmission de l'un à l'autre des modèles et des procédés. Les Égyptiens ont inventé l'arcade et la voûte, employé la brique; mais la ligne droite, la colonne et l'architrave, le grand appareil de pierre sont les éléments caractéristiques de leur architecture. En étendant le sens du mot, il y a des ordres égyptiens comme il y a des ordres grecs[2].

1. Nous ne parlons ici que de l'architecture, et non des arts industriels, où l'influence égyptienne est certaine; ni de la sculpture, où elle a pu aussi se faire anciennement sentir.

2. L'architecture égyptienne n'exige pas de rapports définis entre tel type de chapiteau et d'entablement d'une part et d'autre part la hauteur moyenne du fût. « L'art égyptien n'est pas un art chiffré. » (Perrot.) Il est vrai qu'en Grèce même ces rapports ne sont pas immuables.

Les ordres égyptiens. — Dans les plus anciens monuments on trouve le pilier simplement quadrangulaire, auquel s'ajoute plus tard un chapiteau fort simple, le tout couvert de peintures ou de sculptures. Puis on a abattu les quatre angles, ce qui a donné huit faces au lieu de quatre ; le pilier est alors octogone ; ensuite il est devenu de la même manière la colonne

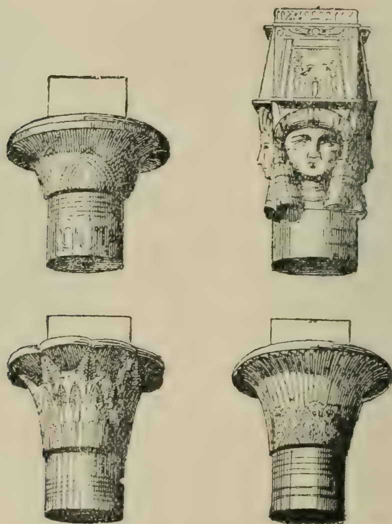


Fig. 14. — Chapiteaux égyptiens.

à seize faces que l'on voit déjà aux grottes de Beni-Hassan (XIIe dynastie, vers 3000 av. J.-C.). C'est là un dorique primitif qui a déjà l'élégance et la force.

Les Égyptiens ne s'en sont pas tenus là. Tout peuple prend les éléments de son art dans ce qu'il voit autour de lui, quitte à faire un choix plus ou moins heureux et à perfectionner avec plus ou moins de goût le type primitif.

Les Égyptiens empruntèrent leurs deux plus belles colonnes au palmier et au lotus. C'est le palmier qui donna le cha-

piteau campaniforme. Souvent les chapiteaux et plus souvent encore les fûts de colonnes furent enflés, en forme de bulbe, ce bulbe étant naturellement très allongé pour les fûts. Cette forme bulbeuse est belle, surtout lorsqu'elle est côtelée à grandes côtes et imite les faisceaux de tiges de lotus, type qui s'harmonise merveilleusement avec les larges et calmes

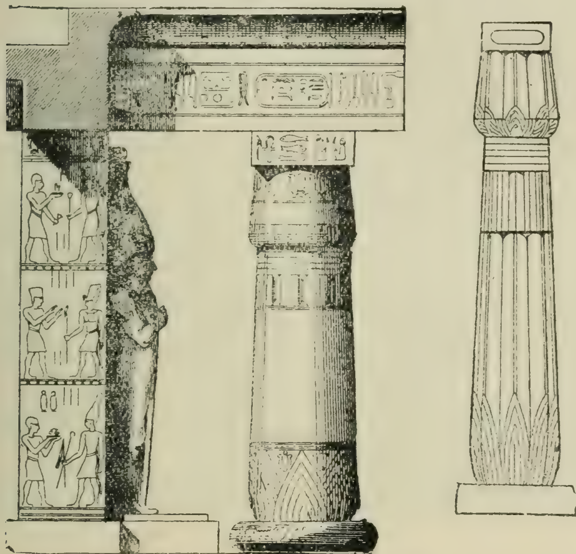


Fig. 15. — Colonnes égyptiennes.

horizons de la vallée du Nil. Parfois une statue faisant corps avec le pilier, et s'élevant jusqu'au plafond, annonce l'atlante ou la cariatide des Grecs. Parfois encore le chapiteau seul, prenant alors une dimension plus considérable que d'ordinaire, porte sur chacune de ses quatre faces une tête de déesse, généralement la déesse Hathor : de là leur nom de piliers hathoriques. A la différence des Grecs, les Égyptiens modifient à l'infini, dans le détail, ces divers types de colonnes : chapiteaux composés de bordures, de palmes droites, ou se cour-

bant sous le poids de l'abaque ; chapiteaux ornés de régimes de dattes ; chapiteaux en forme de lotus entr'ouverts, etc. A Edfou, à Philæ, il n'y a pas peut-être deux chapiteaux semblables.

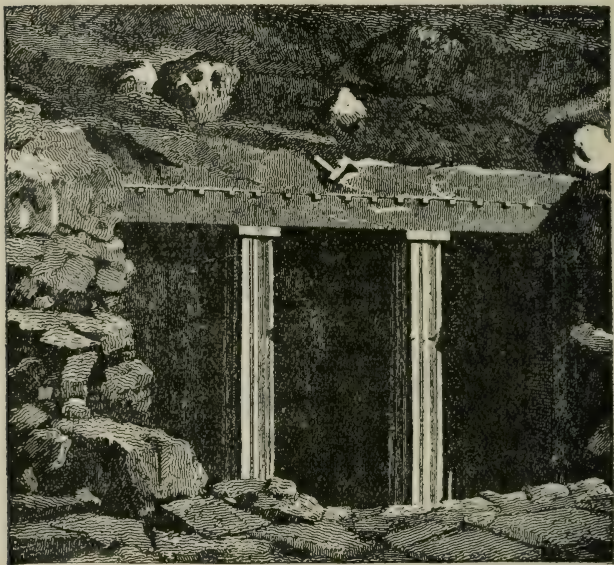


Fig. 16. — Grotte sépulcrale de Beni-Hassan.

Ce désir de variété les entraîne même à des essais peu recommandables, tels que les chapiteaux campaniformes retournés du portique de Thoutmès III à Karnac, innovation qui eut peu de succès d'ailleurs, car on n'en connaît pas d'autre exemple.

II. — LES MONUMENTS

Le temple; l'obélisque. — C'est dans les temples que les colonnes trouvaient surtout leur emploi. Le temple égyptien donne le type que nous retrouvons non seule-

ment en Assyrie, en Judée, mais encore dans la Caaba de la Mecque et les premières mosquées [1]. C'est un sanctuaire de dimensions médiocres, même fort petites, accompagné d'un nombre plus ou moins grand de bâtiments accessoires, salles pour les offrandes, logement des prêtres, portiques, vastes cours, galeries de colonnes où le peuple peut se réunir.

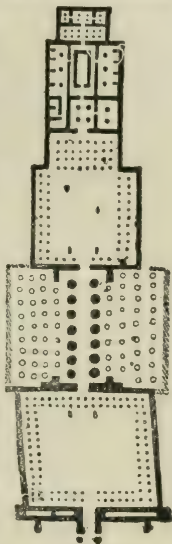


Fig. 17.
Plan du temple de Louqsor.

L'enceinte sacrée est toujours entourée de murs ; parfois des passages secrets sont ménagés dans l'épaisseur même des murs, soit de l'enceinte, soit d'autres parties du temple. A l'entrée se trouvent les *pylônes*, c'est-à-dire une porte s'ouvrant en retrait entre deux massifs de maçonnerie, espèces de tours plus larges que hautes, relativement minces, en forme de pyramide tronquée. Devant ces pylônes se dressaient, à côté de mâts où flottaient des banderoles, ces gigantesques monolithes que les Grecs ont appelés obélisques [2], et qui sont les plus populaires sinon les plus caractéristiques des monuments égyptiens. Aussi les peuples qui ont soumis l'Égypte ont tenu, malgré les difficultés, à en emporter comme signe de leur victoire. Assourbanipal, roi d'Assyrie, qui s'empara deux fois de Thèbes, fit placer deux obélisques devant un des palais de Ninive. On en voit encore aujourd'hui six à Rome, entre autres l'obélisque de Thoutmès III, sur la place Saint-Jean-de-Latran. C'est le plus grand obélisque connu. Il a environ 32 mètres, quoiqu'il ait été raccourci d'un mètre, lors de sa restauration. L'obélisque de Ramsès II, qu'on voit sur la place de la Concorde à Paris,

1. Même dans une certaine mesure en Grèce, où le sanctuaire proprement dit n'occupe souvent qu'un petit espace dans l'*Altis* ou enceinte sacrée.
2. Mot qui signifie « aiguille ».

et qui nous a été donné par Méhémet-Ali, ne mesure que 22 mètres.

Une fois les pylônes franchis, on entrait dans l'enceinte, et l'architecte avait ménagé une gradation savante dans la série des constructions que le visiteur ou le fidèle devait parcourir : de la lumière éclatante, dans des cours à ciel ouvert, on passait à des pièces de plus en plus sombres, jusqu'au sanctuaire, qui restait dans une ombre mystérieuse. Le temple était en général précédé d'une allée bordée de sphinx colossaux.

Ruines de Thèbes : la salle hypostyle. — On peut se faire une idée de ce que devait être la puissance de cette architecture, par les ruines de Thèbes, les plus grandioses du monde. Lorsque les soldats de Desaix qui faisaient la conquête de la Haute Égypte, se trouvèrent en présence de ces merveilleuses ruines, — malgré les privations, les fatigues, les dangers de toute sorte qu'ils venaient de traverser et la pensée de ceux qui les attendaient encore, ils furent saisis d'une émotion profonde. Un grand silence se fit dans les rangs ; puis toute la petite armée éclata en applaudissements, comme si ces vestiges eussent été le but de tant de glorieux travaux et s'ils avaient complété la conquête. Là se trouve entre autres la salle hypostyle ou salle des colonnes de Karnac, une des plus grandes qui existent : rectangle de 50 mètres sur 103, dont les colonnes centrales ont 23 mètres de hauteur. Il est impossible, dit un archéologue moderne, de rendre l'impression que l'on éprouve quand on entre pour la première fois dans cette forêt de colonnes et qu'on s'y promène de rang en rang, entre ces grandes figures de dieux et de rois qui les couvrent. Ce monument, élevé par Séti Ier, fut complété par son fils Ramsès II (Sésostris), qui poussa peut-être plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs la passion des grandes constructions. C'est à lui que l'on doit le temple d'Ipsamboul.

Les hypogées : Ipsamboul. — Extension de l'art égyp-

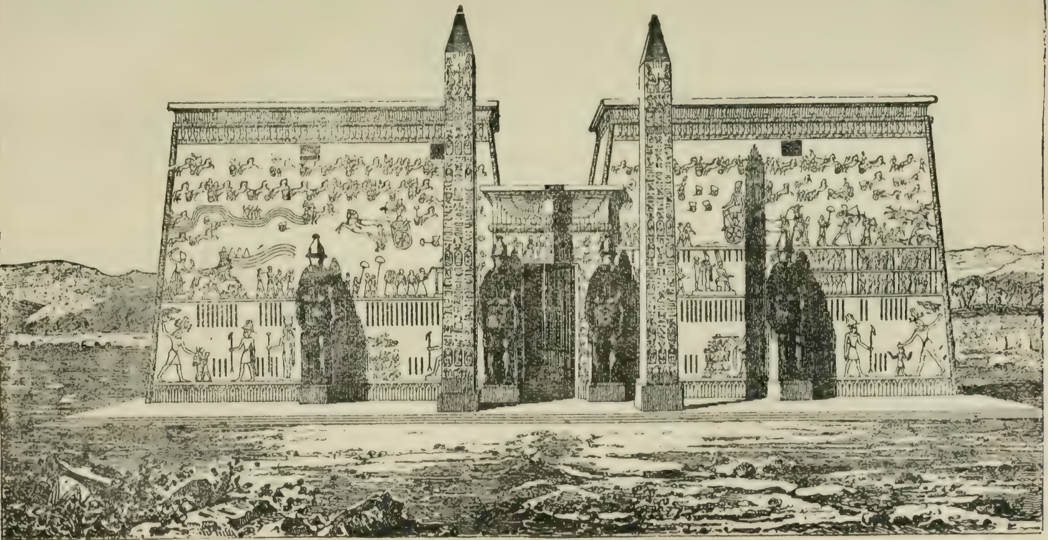


Fig. 18 — Pylômes et obélisques de Louqsor. (Restitution.)

tien. — Dans l'empire thébain, les pyramides furent remplacées pour les tombeaux par des hypogées, c'est-à-dire par des constructions souterraines, et par des grottes artificielles creusées dans le rocher (telles qu'on les voit à Siout, Beni-Hassan, Biban-el-Molouk près de Syène, etc.).

Les deux temples d'Ipsamboul présentent, comme bien d'autres temples en Égypte, une disposition analogue. Sésostris les fit tailler et creuser dans le roc à côté de la deuxième cataracte, pour célébrer ses victoires sur les Nubiens et les Éthiopiens. Les quatre salles du monument ont une profondeur de plus de 60 m. Sur la façade on a sculpté de nombreuses statues, entre autres 4 colosses assis de 20 m. de haut; l'oreille a 1 m. 50. Environ huit siècles plus tard, les mercenaires grecs, phéniciens, syriens, du roi Psammétique, gravaient grossièrement leur nom avec la pointe de leurs armes sur la jambe d'un de ces colosses, en indiquant pourquoi ils étaient venus jusque-là.

On rencontre encore des monuments égyptiens plus loin dans le sud. Thoutmès III, qui régnait cent cinquante ans avant Sésostris, et dont on a trouvé des inscriptions à Cherchell en Algérie, porta l'art égyptien jusqu'à la troisième cataracte; son troisième successeur, Amenhotep III (Aménophis), construisit à Djebel-Barkal, près de la quatrième cataracte, un temple dont les avenues sont bordées de sphinx en forme de béliers accroupis.

Architecture civile; travaux publics; le canal des deux mers. — Dans l'architecture civile et militaire, les architectes et les ingénieurs égyptiens déployaient un égal talent comme le montrent le plan du palais d'Aï dans les hypogées de Tell-el-Amarna et les ruines des forteresses d'Avaris et de Semneh, celle-ci rappelant le « krak » élevé par les chevaliers de Saint-Jean en Syrie, (v. p. 352). Aucun peuple de l'antiquité, même les Romains, n'a fait de travaux d'utilité publique plus importants. Il suffit de rappeler que dès le temps

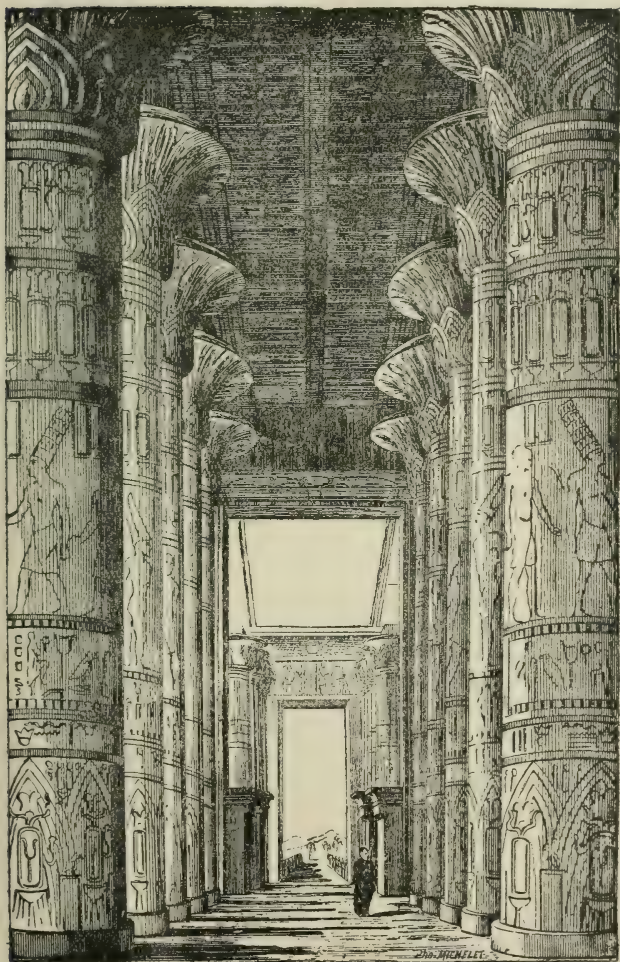


Fig. 19. — La salle hypostyle de Louqsor.

de Séti Ier, au xve siècle avant J.-C., un canal de jonction entre la Méditerranée et la mer Rouge plus long que le canal actuel et se rattachant à la branche orientale du Delta, près de son origine, était en pleine activité[1].

Les artistes égyptiens. — Grande situation des architectes. — Nefer, Bakenkhonsou, etc. — Des travaux aussi considérables exigeaient pour leur direction des hommes d'une rare capacité, en dehors même de leur inspiration artistique. On se figure en effet quel monde de scribes, de dessinateurs, de comptables, de contremaîtres, devaient se trouver sous les ordres du personnage qui a présidé à la construction des pyramides ou du grand temple de Karnac. Aussi nous voyons que les ingénieurs et les architectes étaient grandement honorés. Ils se recrutaient souvent parmi les princes du sang royal, et plusieurs d'entre eux épousèrent des filles des Pharaons.

On connaît des centaines de noms d'architectes égyptiens depuis les premiers temps jusqu'à l'époque romaine. Nous en citerons quelques-uns, en les faisant suivre à l'occasion de leurs titres. Ces titres suffiront à jeter un jour intéressant sur l'organisation du service des bâtiments sous les Pharaons.

Nefer, dont nous possédons la statue, une des plus anciennes qui nous soient parvenues, travailla peut-être aux pyramides On voit à Munich la statue funéraire de *Bakenkhonsou*, « premier prophète d'Ammon et principal architecte de Thèbes » sous Séti Ier et Ramsès II. Avant lui, *Semnat* avait été l'architecte le plus estimé de la reine Hatasou. *Ti*, dont le riche tombeau existe encore, était « secrétaire général du roi et surintendant des bâtiments pour tout le royaume ».

Il y avait aussi des architectes sectionnaires. M. Pierret a étudié la stèle de *Suti* et de *Hor*, qui étaient architectes de Thèbes, l'un pour la direction de l'est, l'autre pour celle de l'ouest. La stèle 3 du Louvre nous fait connaître le nom de *Mesri* (XIIe dynastie), qui fut chargé par son maître d'élever

1. Sur le lac Mœris, *V.* Maspero. p. 39. Il en conteste l'existence.

à Osiris « un temple comportant pylônes, obélisque, salle hypostyle et canal s'embranchant au Nil ».

A la différence des architectes, les peintres et les sculpteurs ne sont considérés que comme des artisans. On sait le nom du sculpteur des colosses de Memnon. Il s'appelait *Amenhotep*.

Le sculpteur *Iretesen*, qui travaillait sous Mentouhotep II (1er empire thébain), se vante (stèle 14 du Louvre) « d'avoir occupé une place tout au fond du cœur du roi ». Il nous apprend aussi qu'il savait ciseler également bien la pierre, l'or, l'argent, l'ivoire et l'ébène. Mais les noms des sculpteurs qui nous sont parvenus sont rares.

Influence grecque : le Sérapéum. — Quoi qu'il en soit, on voit qu'un art aussi fortement constitué que l'art égyptien était en état de profiter des influences étrangères, sans se laisser absorber par elles. Lorsqu'une dynastie macédonienne s'établit sur le trône des Sésostris, l'art égyptien et l'art grec se juxtaposèrent sans se confondre et sans se nuire, comme on le voit au Sérapéum de Memphis[1].

Le Sérapéum élevé par les Ptolémées vint se joindre au Sérapéum qui remontait au temps de l'ancien empire, et s'harmonisa avec lui. Un temple de style égyptien était précédé d'un vestibule à colonnes de style grec ; de ce premier temple partait une grande avenue dallée de deux kilomètres de longueur, et bordée de 160 statues colossales représentant des sphinx. Cette avenue aboutissait à un portique massif précédant un petit temple placé à l'entrée de l'enceinte d'un second temple plus grand. On arrivait à ce monument par une galerie intérieure bordée des statues des dieux et des grands hommes de la Grèce : Pluton, Bacchus, Homère, Lycurgue, Platon, Solon, Pindare, qui se trouvaient ainsi associés aux divinités et aux grands hommes de l'Égypte.

Conclusion : l'art égyptien est un art classique. — L'art égyptien, qui sut ainsi se maintenir en face de l'art

1. On appelait Sérapéum un lieu de sépulture pour les bœufs Apis. Il y en avait plusieurs en Égypte. Voir B. de Presles, *Sérapéum de Memphis*.

grec, a eu une influence considérable autour de lui, en Assyrie, en Nubie, en Phénicie, en Judée, en Perse, en Grèce même ; nous le retrouverons même plus tard à Rome. Aujourd'hui encore nos architectes peuvent s'en inspirer avec profit, comme l'a prouvé M. Duc dans la façade du Palais de justice sur la place Dauphine. C'est que l'architecture égyptienne est vraiment une architecture classique, formant un ensemble raisonné, clair, simple et beau. « L'Égypte visait au grand, a dit Bossuet, et voulait frapper les yeux de loin, mais toujours en les contenant par de justes proportions. Elle avait imprimé le cachet de l'immortalité sur tous ses ouvrages. [1] »



Fig. 20. — Retour triomphal de Ramsès II (Sésostris).

1. Les fouilles récentes de MM. Pettrie, Morgan, Amelineau à Abydos ont fait connaître un art égyptien préhistorique d'une importance considérable (édifices d'habitation, tombeau d'Osiris [?]). Les constructions sont en brique séchée et en bois. Si les blocs de grandes dimensions sont une caractéristique des beaux monuments de l'Égypte (architecture religieuse), la brique a toujours joué un rôle considérable dans l'architecture civile et militaire, dans l'architecture usuelle.



LIVRE II

ORIENT[1]

CHAPITRE PREMIER

LA CHALDÉE ET L'ASSYRIE

I. La Chaldée. — L'architecture chaldéenne. — **Les matériaux, la brique, la voûte.** — Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa — Second empire chaldéen : Nabuchodonosor. — Babylone ; les Jardins suspendus.
II. L'Assyrie. — Architecture assyrienne. — La pierre et la brique. — La voûte et la coupole. — La sculpture. — Les bas-reliefs. — Les animaliers assyriens. — Architecture militaire. — Musique. — Art industriel. — Les grands ateliers. — Les tapisseries de Babylone. — Influence de l'art assyrien.

I. — LA CHALDÉE

L'architecture chaldéenne : la brique, la voûte, les matériaux. — Les Égyptiens avaient connu la voûte, mais ne l'avaient employée qu'exceptionnellement et pour couvrir des espaces médiocres. En Chaldée, au contraire, elle joua un rôle prédominant. Aussi la Chaldée occupe-t-elle, si peu qu'il reste de ses anciens édifices, une place importante dans l'histoire de l'architecture. On peut dire que les Chaldéens étaient condamnés à trouver la voûte, sous peine de n'avoir pas d'art architectural. En effet, la

1. Lenormant et Babelon, *Histoire ancienne de l'Orient*. — Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, t. II. — Les ouvrages de Ménant, Oppert, Botta, Loftus, Rawlinson, dont on trouvera l'indication dans les ouvrages précédents. — Heuzey, *Un Palais chaldéen*. — Babelon, *Manuel d'archéologie orientale*.

Chaldée manquait de bois et de pierre. Mais elle pouvait élever des constructions en petit appareil, car on trouvait partout dans son sol des gisements d'argile pour faire de la brique, et du bitume pour servir de ciment. On manquait de combustible pour cuire l'argile ; mais on avait un soleil brûlant. La brique séchée au soleil fut l'élément à peu près unique des constructions chaldéennes.

Premier empire chaldéen : Ourkham, Goudéa. — Cependant au temps des premières dynasties égyptiennes, Babylone était déjà une ville puissante. Le roi Ourkham, qui avait placé sa résidence à Our, tout en laissant à Babylone son rôle de ville religieuse et savante, décrit avec orgueil, dans des inscriptions qui nous sont parvenues, les édifices considérables qu'il avait élevés dans toutes les grandes villes de son empire, surtout dans sa capitale d'Our, où il fit construire une grande pyramide, un temple où l'on entrait par des portes d'airain, etc. Dès l'origine, l'art chaldéen a un caractère essentiellement royal. Les monuments sont faits pour rappeler les exploits et assurer la gloire du roi. L'art assyrien devait encore accentuer ce caractère et le conserver jusqu'à la fin.

Jusqu'à ces dernières années, nous avions peu d'échantillons de l'art chaldéen, sinon des pierres gravées (en grand nombre il est vrai), des briques émaillées et des statuettes de petite dimension, lorsque les fouilles de M. de Sarzec à Sirtella ont mis à jour, au milieu des décombres du palais du roi Goudéa, neuf grandes statues taillées dans des pierres noires venues de fort loin ; la plupart représentent Goudéa lui-même, qui régnait vers le temps de la Ve dynastie égyptienne. Sur deux des huit statues de ce personnage que nous avons au Louvre, il a tenu à honneur de se faire représenter non pas avec les attributs de la puissance ou les insignes du commandement militaire, mais avec la règle et le compas de l'architecte. Dans l'une, il porte le plan d'une forteresse,

1. La brique tint lieu aussi de papier et de parchemin, et c'est de paquets de briques poinçonnées que se composaient à Ouroukh, « la ville des livres », à Ninive et dans d'autres villes, ces grandes bibliothèques dont d'importantes parties nous sont parvenues.

qu'on dirait l'esquisse première d'un constructeur moderne.



Fig. 21. — La statue de Goudéa en architecte.

Ces statues sont d'une forme ramassée. Le style en est lourd.

mais il n'est pas primitif : il suffit, pour s'en rendre compte, de regarder la manière dont sont rendus les muscles des bras.

Deuxième empire chaldéen: Nabuchodonosor. Babylone; jardins suspendus. — Mais aucun des rois de l'ancien empire chaldéen n'égala, dans la magnificence de ses constructions, le second roi du second empire, Nabuchodonosor (606-562). Les descriptions que les anciens nous ont laissées de sa capitale Babylone défient la vraisemblance, et cependant les recherches archéologiques les ont vérifiées sur tous les points où la confirmation était possible. On a pu relever directement l'enceinte, et l'on a trouvé justement les chiffres donnés par Hérodote. On a reconnu qu'Aristote avait raison de voir dans la ville de Babylone une province entourée de murs plutôt qu'une cité.

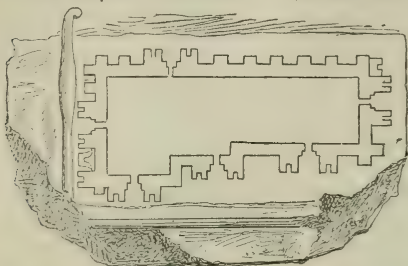


Fig. 22 — Plan que porte sur ses genoux la statue de Goudéa.

Babylone était protégée par une double enceinte. La première enceinte, composée d'un mur de 50 coudées de hauteur et de 200 de large, enfermait un espace de 513 kilomètres carrés[1] ; on y pénétrait par cent portes d'airain. L'enceinte intérieure comprenait une superficie de 290 kilomètres carrés, soit une superficie plus grande que Londres et trois fois égale à celle de Paris. Entre les deux enceintes était tracé un boulevard de 60 mètres de large. Tout cet espace n'était pas couvert de constructions, mais comprenait des terres cultivées, des parcs, des jardins qui séparaient les divers quartiers et entouraient les monuments. La ville était partagée en deux

1. C'est à peu près la superficie du département de la Seine.

par l'Euphrate, dont les eaux coulaient entre des quais élevés. « Les maisons, dit Hérodote, sont à trois et quatre étages ; les rues sont droites et coupées par d'autres qui aboutissent au fleuve. Au débouché de celles-ci on a pratiqué dans le mur construit le long du fleuve de petites portes de bronze par où l'on descend sur ses bords. »

Les deux monuments les plus remarquables étaient le palais du roi et l'enceinte consacrée au dieu Bel, au centre de laquelle s'élevait une tour massive présentant la forme d'un carré de 135 mètres de côté. Sur cette tour s'en élevait une autre, et ainsi de suite jusqu'à huit, formant une hauteur totale d'environ 80 mètres. Le pays où s'étendait la ville de Babylone était peu pittoresque par lui-même, mais Nabuchodonosor y construisit les célèbres jardins suspendus. Ils étaient placés dans l'enceinte du palais, sur les bords de l'Euphrate. C'était une série de terrasses qui s'élevaient en amphithéâtre, comme celles de l'Isola Bella au lac Majeur. Sous chacune d'elles on avait pratiqué des galeries. Ces galeries renfermaient divers appartements, dont l'un contenait des machines qui servaient à puiser dans l'Euphrate les eaux nécessaires à l'irrigation. Sur ces terrasses on avait transporté une couche de terre végétale assez épaisse pour porter de grands arbres, et l'on y voyait réunies les plantes les plus variées et les plus rares[1].



Fig. 23. — Destruction d'une forêt. — Jardins suspendus.

Mais Babylone n'attira pas seule l'attention de Nabuchodo-

1. Il existerait encore sur un monticule à l'E. de l'Euphrate un arbre ayant appartenu (?) à ces jardins. Nabuchodonosor les avait construits pour une de ses femmes d'origine mède qui regrettait les beaux parcs de son pays. Comparer à la description d'Hérodote les inscriptions où Nabuchodosor énumère les travaux exécutés par lui pour sa capitale. Il y raconte (préoccupation archéologique bien inattendue) qu'il a fait fouiller à la base des temples pour y retrouver sur les cylindres qu'on avait l'habitude d'y enterrer les noms des fondateurs et en déduire la date du monument.

nosor. « Il fut pour la Chaldée, dit M. Maspero, ce que Ramsès II fut pour l'Égypte. Il n'y a pas une ville de la Chaldée où il n'ait laissé des traces de sa merveilleuse activité. » De tant de splendeurs il ne reste que des monceaux de décombres. La raison en a été donnée plus haut : la pierre entrait à peine dans les constructions de la Chaldée, qui étaient faites presque exclusivement avec des briques.

II. — L'ASSYRIE

Art assyrien : la pierre et la brique, la voûte et la coupole. — L'Assyrie a reçu sa civilisation et ses arts de la Chaldée. Mais elle avait la pierre et le bois en abon-

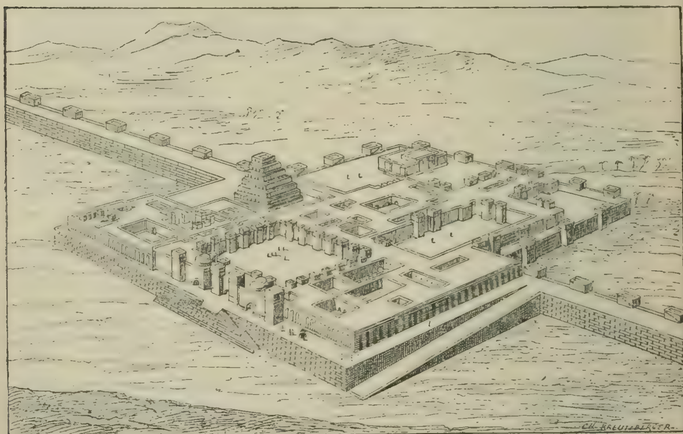


Fig. 24. — Palais de Korsabad. (Restitution d'après V. Place et Thomas.)

dance; aussi ses constructions sont-elles plus solides Cependant, comme il fallait chercher ces matériaux assez loin des grandes villes, on les a ménagés. Le plus souvent il n'y a que le soubassement, exposé à l'humidité, ou le revêtement extérieur qui soit en pierre; le reste

est en brique séchée. Les Assyriens ont perfectionné la voûte ; ils ont couvert leurs pièces par des voûtes en berceau circulaires ou elliptiques. Ils ont aussi construit des coupoles, même pour des édifices sans importance, et les simples maçons de Mossoul montrent encore aujourd'hui une grande habileté pour ces sortes de constructions [1]. Mais la brique séchée offre peu de résistance ; de là des murs d'épaisseur énorme pour des salles étroites et peu élevées, que l'on faisait alors très longues pour compenser ce qui leur manquait d'autre part. Leurs palais, construits sur des tertres artificiels, étaient formés d'une suite de galeries, dont les toits en terrasse étaient garnis de créneaux. Mais, à la différence de la Chaldée, la pierre qui se mêlait à la brique permettait de donner à la sculpture un grand développement; des taureaux ailés à tête humaine défendent la porte, et le long des murs courent des bas-reliefs plaqués qui, dans le palais de Sargon à Korsabad par exemple, occupaient 6,000 mètres carrés sur une longueur de deux kilomètres.

Nimroud et Korsabad; les Sargonides. — C'est du IXe au VIIe siècle que l'art assyrien s'est développé. Alors les grands princes de la vallée du Tigre rivalisent avec les Pharaons. Assour Nazir Habal reconstruit la ville d'El Kalakh (Nimroud).

Là, sur la vaste plate-forme artificielle qui portait la ville, s'accumulaient les palais et les temples, déployant au soleil d'Orient leurs bois précieux artistement taillés, leurs portes d'ébène et e cyprès incrustées d'or et d'ivoire, leurs lions, leurs taureaux ailés, leurs longs bas-reliefs de pierre blanche leurs riches tentures, leurs ornements d'or et d'émail, leurs tours sacrées, leurs obélisques se dressant vers le ciel. « Le Tigre reflétait les édifices et doublait leur hauteur ; et enfin, dominant tout le reste, la pyramide à degrés du temple d'Adrar

1. Voir Choisy, *les Voûtes sans cintrage.*

servait comme de centre à cette réunion de constructions riches et grandioses. » (RAWLINSON.)

Le temps des Sargonides marque l'apogée de l'art assyrien. Le fondateur de la dynastie, Sargon, élève une ville nouvelle, Dour-Saryoukin; c'est aujourd'hui Korsabad, où Botta a découvert en 1842 les plus beaux restes de l'architecture assyrienne. Esarhaddon élève un palais à Nimroud. Mais c'est Sennakhérib qui, malgré ses longues guerres, semble avoir été le plus grand constructeur parmi les rois assyriens. Il voulut rendre à Ninive, que Sargon avait abandonnée, tout son éclat. Sans parler des temples et des palais, qui dépassaient par leur dimension et leur magnificence la plupart des autres constructions assyriennes, il rétablit ou construisit des quais, des aqueducs, des fortifications. « J'ai reconstruit, ajoute-t-il, les rues anciennes, j'ai élargi les rues étroites, et j'ai fait de la ville entière une cité resplendissante comme le soleil. »

Architecture militaire. — Les Assyriens furent un peuple essentiellement guerrier. Aussi l'architecture militaire eut-elle chez eux une grande importance.

L'art de l'attaque et de la défense des places avait atteint dès le VIIIe siècle un grand développement, comme on peut en juger par les bas-reliefs du règne de Sennakhérib. Nous y voyons des fortifications qui indiquent que les ingénieurs assyriens savaient tirer parti de la forme du terrain et de la présence des eaux, disposer et orienter leurs murailles et leurs tours de manière à ce qu'elles pussent se défendre réciproquement. Nous y voyons aussi des machines de guerre formidables, par exemple des béliers protégés par des abris roulants couverts par des peaux crues, que des soldats mouillent constamment pour empêcher qu'elles ne prennent feu sous les projectiles incendiaires de l'ennemi.

Art industriel. — Mais c'est par l'art industriel sur-

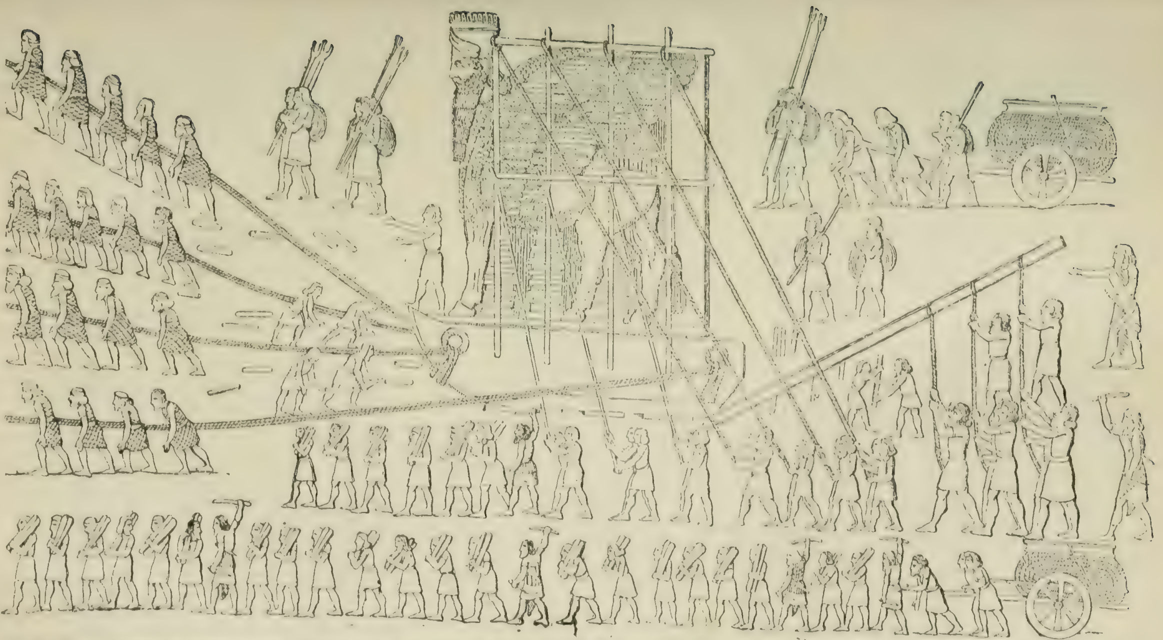


Fig. 25. — Transport d'un taureau ailé à face humaine, tel que ceux de Korsabad.

tout que brillèrent l'Assyrie et la Babylonie. Lorsque la Grèce ne connaissait encore que l'industrie exercée dans l'intérieur de chaque famille, la Babylonie et l'Assyrie avaient de vastes ateliers savamment organisés, où la tradition des meilleures méthodes se perpétuait et où tout progrès réalisé par un ouvrier profitait définitivement à l'industrie tout entière. Aussi les produits qui en sortaient, les armes, les bijoux, les pièces d'orfèvrerie, les objets d'ivoire, les poteries, les étoffes de laine ou de lin, les tapisseries surtout, étaient-ils recherchés en Égypte même, et furent-ils plus tard disputés sur les marchés de la Grèce et de Rome.

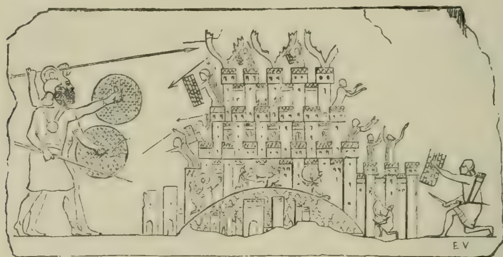


Fig. 26. — Attaque d'une forteresse.

Babylone fut la ville de l'antiquité la plus célèbre par ses tapisseries de haute lice. Les peintres grecs y envoyaient des cartons. Au Ier s. ap. J.-C, on y voyait encore des tentures représentant, soit des scènes de mythologie grecque, soit des faits de l'histoire des Perses, combats de Datis, victoires que s'attribuait Xerxès (Thermopyles, prise d'Athènes). Les tapisseries de Babylone atteignirent à Rome des prix exorbitants. Néron paya pour des étoffes de ce genre 840,000 francs de notre monnaie. On peut difficilement juger de l'art industriel babylonien ou ninivite par les rares échantillons qu'on voit dans nos musées, et qui proviennent, pour une bonne part, des tombeaux égyptiens. Mais les objets représentés sur les bas-reliefs en donnent une idée plus complète.

La sculpture assyrienne : les bas-reliefs ; les animaliers. — On peut affirmer que pour l'architecture l'Assyrie fut supérieure à la Chaldée. Cette supériorité s'affirme aussi pour la sculpture. Mais, même dans les plus anciens monuments, la sculpture assyrienne est déjà un art qui applique trop souvent des formes conventionnelles. Elle a parfois une grande puissance et témoigne d'une remarquable habileté ; mais elle ne semble pas avoir la préoccupation de la beauté ni s'inspirer assez de la nature. Elle semble même faire étalage d'une science affec-



Fig. 27 — Cavaliers poursuivant un Arabe monté sur un chameau

tée ; les muscles sont indiqués comme sur un écorché, avec une exagération choquante, surtout lorsque, ce qui arrive trop souvent, les formes ne sont pas justes ; enfin les gestes et les types manquent trop souvent de variété Cependant, surtout à partir de Sennakhérib, les artistes se plaisent davantage à représenter non plus des scènes mythologiques, mais ce qu'ils ont sous les yeux. Aussi les bas-reliefs assyriens prennent-ils alors pour l'histoire une importance égale à ceux de l'Égypte.

C'est surtout dans la représentation des animaux, soit au repos, soit en mouvement, que les Assyriens se montrent véritablement des artistes : on y reconnaît bien un

peuple qui aimait la chasse avec passion. La chasse d'Assourbanipal et la Lionne blessée du Musée Britannique sont des œuvres admirables, et l'on peut se demander, avec le peintre Bonnat[1], si le plus grand sculpteur animalier de notre siècle, Barye, n'a pas plus d'une fois puisé



Fig. 28. — La Lionne blessée du Musée Britannique.

son inspiration dans ses antiques prédécesseurs d'Assyrie, pour lesquels il avait la plus haute estime.

En somme, l'art de l'Assyrie et de la Chaldée est bien inférieur à l'art égyptien. Leurs monuments sont moins variés, moins nobles. Leur sculpture est loin d'avoir la simplicité et en même temps la vie que l'on trouve déjà dans les belles œuvres de la vallée du Nil : elle n'a produit en général que des bas-reliefs, et les statues repré-

1. *V.* l'Étude sur Barye, dans la *Gazette des beaux-arts*.

sentant des hommes, rares d'ailleurs, sont le plus souvent assez maladroites [1].

Influence de l'art assyrien. — Mais, sans parler des arts industriels, on ne doit pas oublier que la sculpture de la région du Tigre et de l'Euphrate a eu son influence sur la sculpture grecque à son origine, et que son architecture a été imitée jusqu'en Chine [2]. C'est de la coupole assyrienne, en somme, qu'est sortie une des formes maîtresses de l'art, la coupole byzantine.

CHAPITRE II

L'ASIE ANTÉRIEURE

I. Les Phéniciens. — Leur rôle dans l'histoire de l'art. — Ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens [3].
II. Les Juifs. — Le temple de Jérusalem. — La musique.
III. Asie Mineure, Arabie. — Sana. — Hétéens ou Khetas. — Hissarlik. — Lydiens. Invention de la monnaie.

I. — LES PHÉNICIENS

Leur rôle dans l'histoire de l'art : ils sont des vulgarisateurs. — Les ingénieurs phéniciens. — Les Phéni-

1. « La musique semble avoir été aussi cultivée à Babylone et à Ninive qu'à Memphis. Des flûtes variées, des instruments à cordes qu'on frappait avec un marteau, des harpes de diverses espèces, etc., sont représentées sur les bas-reliefs. » (Fétis, *Histoire de la musique.*)

2. Au commencement du x[e] siècle avant J.-C., l'empereur Mon-Wang ayant fait un voyage dans les contrées situées à l'occident de la Chine, fut vivement frappé des monuments qu'il y vit, et en emmena des architectes et des ouvriers. (*V.* Pauthier, *Chine ancienne*, p. 95.) On voit en effet, dans les gravures chinoises des tours à degrés rappelant les constructions assyriennes.

3. Perrot et Chipiez, t. III et IV. — Renan, *Mission de Phénicie.* — Daux, *Emporia phéniciens.* — Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une Nécropole royale de Sidon* (important pour les modifications de l'art en Phénicie). — De Vogüé, *Le Temple de Jérusalem.*

ciens n'ont jamais été de véritables artistes. Ils n'ont jamais produit des œuvres grandioses et vraiment originales. Mais les Phéniciens n'en ont pas moins joué un grand rôle dans l'histoire des arts, parce qu'ils ont répandu dans tout le bassin de la Méditerranée la civilisation de l'Égypte et de l'Assyrie. Ils furent de grands vulgarisateurs, et ce n'est pas un mérite à dédaigner. S'ils manquent d'invention[1], ils s'emparent heureusement des modèles que leur donnent les grands empires voisins, les perfectionnant quelquefois, et ils exportent dans tout le monde connu leurs propres produits en même temps que ceux de l'Égypte et de l'empire assyrien.

Les peuples très commerçants ont en général une industrie active ; il en fut ainsi des Phéniciens, qui avaient d'autant plus besoin d'objets manufacturés pour leurs échanges, que la monnaie était alors inconnue. Aussi leurs villes contenaient-elles de grandes et nombreuses fabriques. On recherchait dans tous les pays de la Méditerranée les poteries, les ivoires sculptés, les meubles en bois précieux, les étoffes de pourpre sortis des ateliers de la Phénicie ; mais l'habileté de ses artisans se montrait surtout dans la verrerie et diverses branches de l'industrie des métaux.

Le *verre* était déjà connu des Égyptiens de l'ancien empire ; mais on a souvent attribué son invention aux Phéniciens, tant cette industrie était florissante dans leur pays, surtout à Sidon. Dans l'industrie métallurgique, les Phéniciens n'eurent point de rivaux, du moins pour l'activité de la production et l'habileté professionnelle. La Bible nous a conservé le détail des grands ouvrages de bronze que le Tyrien Hiram exécuta pour le temple de Jérusalem ; les orfèvres de Sidon étaient non moins célèbres que ses verriers, et c'est aux ouvriers phéniciens que les héros d'Homère demandent leurs plus belles

1. Dans le grand plat d'argent de Curium, on retrouve à la fois l'imitation égyptienne, assyrienne et persane.

armures. Un certain nombre d'objets phéniciens sont parvenus jusqu'à nous. Les plus intéressants sont ceux qui composent les trésors découverts en 1876 à Palestrina (l'ancienne Préneste), dans l'Italie centrale, et plus récemment à Curium (île de Chypre) : on y remarque des plats d'argent doré, ciselé ou repoussé, sur lesquels on a représenté des sujets exécutés avec beaucoup d'art, qui par leur variété et leur disposition rappellent la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*.

Les Phéniciens montrèrent aussi de l'habileté dans l'architecture. Ce qu'ils cherchaient surtout, c'était l'utile ; c'est ainsi qu'ils montrèrent du talent dans la fortification et dans les travaux maritimes[1], et que dès l'origine ils pavèrent les rues de Carthage et de Tyr. Des ingénieurs phéniciens dirigèrent les grands travaux accomplis pendant l'expédition de Xerxès contre la Grèce : le pont de bateaux sur l'Hellespont, le percement de l'isthme du mont Athos. Les Phéniciens ont apporté leur art partout où ils se sont longuement établis, dans la Sicile occidentale, en Sardaigne, à Malte, à Chypre surtout. Là, au contact des arts de l'Asie Mineure et de la Grèce primitive, il a pris un caractère plus intéressant, que nous ne pouvons que signaler.

II. — LES JUIFS[2]

Le temple de Jérusalem. — Enfin on ne doit pas oublier que ce sont des architectes phéniciens qui ont dirigé la plupart des constructions monumentales de Jérusalem. Ils aidèrent Salomon pour la construction du *Temple* dans lequel se résume à peu près tout l'art hébraïque[3]. Ce monument, célèbre entre tous, fut cons-

1. Le double port militaire et marchand de Carthage, le premier avec une tour centrale servant d'observatoire, est resté le type des établissements maritimes de l'antiquité. (*V.* Babelon, *Archéologie orientale,* p. 264.)

2. Au Louvre une statue de femme et le vase colossal d'Amathonte.

3. Les Israélites ont eu cependant un art véritablement national, la *musique*. Sur la question de savoir jusqu'à quel point on peut retrouver dans les

truit sur le modèle des grands temples égyptiens; mais la religion dont il était le symbole et les règles du culte auquel il devait servir, la sobriété d'ornementation résultant de dogmes qui repoussaient la représentation de la figure humaine, lui donnèrent cependant un caractère d'originalité qu'une description détaillée ferait sentir. Détruit par Nabuchodonosor (588), rebâti après le retour de Babylone, il fut presque complètement démoli de nouveau par Hérode, qui le fit reconstruire dans des dimensions et avec une magnificence qu'il n'avait pas connues même au temps de Salomon. Les travaux, commencés en 18 avant J.-C., ne furent terminés qu'en l'an 64 de l'ère chrétienne, sous Néron. Mais, moins de six ans plus tard, Jérusalem tombait sous les coups de Titus, et le *Temple* était détruit pour ne plus se relever.

III. — ASIE MINEURE, ARABIE

Les Hétéens. — Hissarlik. — Les Lydiens; un art nouveau : les monnaies et la gravure en médailles[1]. — Nous ne ferons que citer :

1° *L'art de l'Arabie ancienne,* où la ville de Sana, dans le pays des Sabéens, fut une des plus belles villes de l'Orient ; ce qu'elle est encore aujourd'hui, quoique bien déchue, à ce qu'affirment les rares voyageurs qui y sont parvenus; — à Mariba, ruines dites *Palais de Balkis;*

2° *L'art des Hétéens,* Khetas ou Hittites, peuple qui prouva sa force par les longues luttes qu'il soutint contre les Égyptiens, et dont on commence à étudier la civilisation, à distinguer les monuments [2] et à déchiffrer la langue;

admirables chants des synagogues actuelles quelque chose de l'ancienne musique des Hébreux, *V.* Ernest David, *la Musique chez les Juifs.*

1. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IV. — Schliemann, *Ilios.* — Caussin de Perceval, *l'Arabie avant l'islamisme.* — Les Mémoires de J. Halévy sur ses *Voyages en Arabie.*— Texier, *Description de l'Asie Mineure*

2. On en trouve dans toute l'Asie Mineure, du Pont Euxin à la Syrie. Les plus importants sont les bas-reliefs rupestres d'Iassili-Kaïa en Cappadoce.

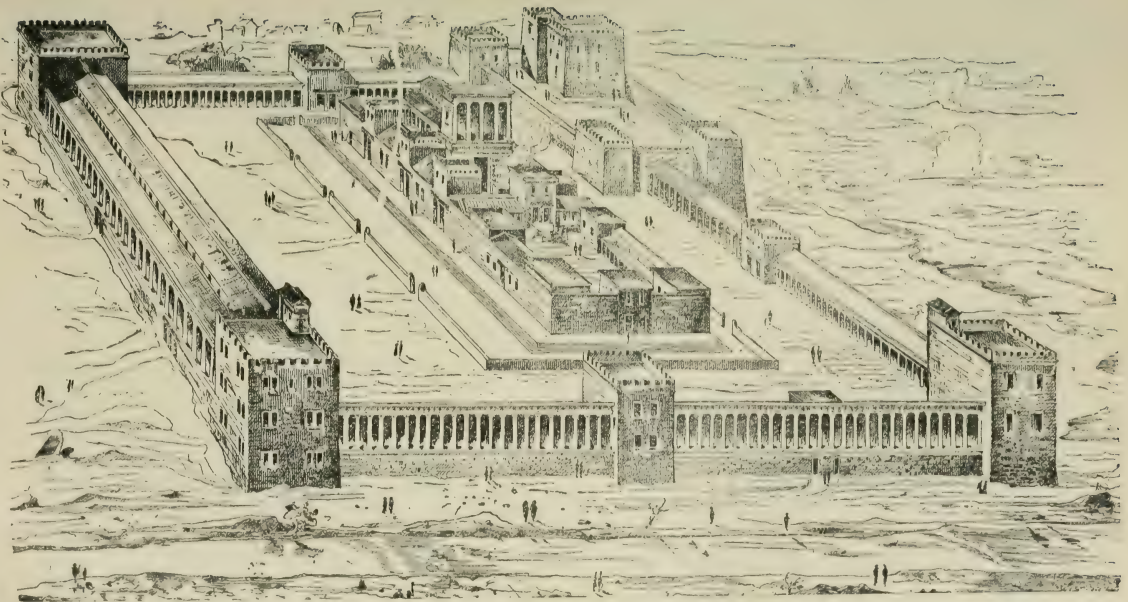


Fig. 29. — Le temple de Jérusalem.

3° *L'art de la Troade*, que les fouilles de Schliemann à Hissarlik ont signalé au monde savant, et dont les échantillons les plus intéressants sont peut-être les poteries;

4° *Les arts phrygien*, *lydien*, *lycien*, qui donnèrent et empruntèrent aux Grecs, mais dont l'influence se fit surtout sentir sur la Perse. Les sépulcres creusés dans le roc à Doganlou (tombeau de Midas) et à Myra, curieuses imitations des édifices en charpente, montrent que l'architecture en bois était le système primitif des constructions lyciennes. La Lydie a l'honneur d'avoir créé un art nouveau; c'est elle qui, très probablement avant Égine, ou au plus tard en même temps qu'elle, inventa la monnaie, vers le commencement du VIIe siècle, invention qui fut l'origine d'un art que l'antiquité devait porter à sa perfection : la gravure en médailles.

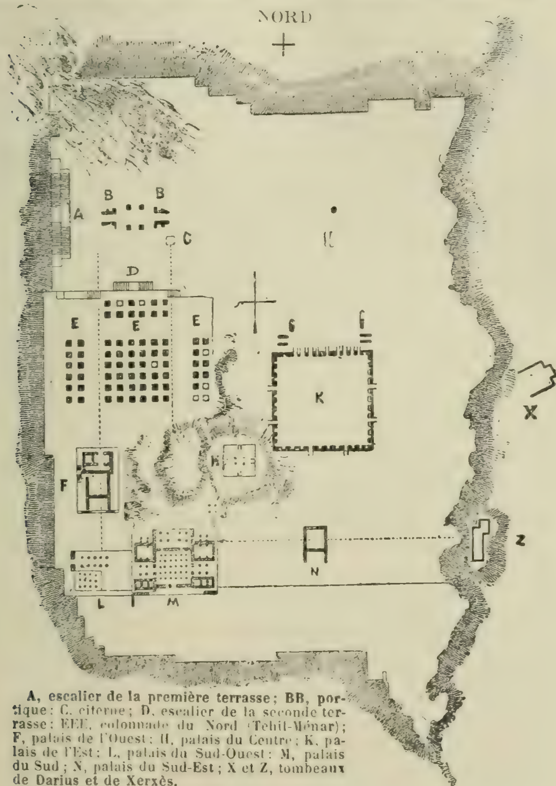
CHAPITRE III

L'IRAN. — L'ART DE LA PERSE

Origine de l'art perse. — Influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Pasargade, Persépolis. Suse. — La colonne persane. — Jugement sur l'art perse. — Les jardins.

Origine; influences étrangères : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne. — Les plus anciens monuments persans dont les ruines existent encore ne remontent pas plus loin que les Achéménides. Ils sont donc bien modernes relativement aux premières constructions de l'Égypte et de la Chaldée. Mais les Perses surent profiter des modèles qu'ils avaient sous les yeux, et se donner une architecture d'un style original qui se distingue par l'élégance et la pureté des formes. Les influences qui ont agi sur l'art persan sont au nombre de trois : chaldéo-assyrienne, gréco-asiatique, égyptienne.

Chose qu'on n'avait pas assez remarquée jusqu'à ces derniers temps, c'est l'art gréco-asiatique de l'Asie Mineure, l'art de la Lydie, de la Lycie, de l'Ionie, que les

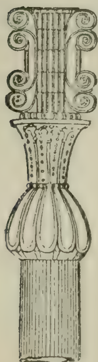


A, escalier de la première terrasse; BB, portique: C, citerne; D, escalier de la seconde terrasse: EEE, colonnade du Nord (Tchil-Ménar); F, palais de l'Ouest: H, palais du Centre; K, palais de l'Est; L, palais du Sud-Ouest: M, palais du Sud; N, palais du Sud-Est; X et Z, tombeaux de Darius et de Xerxès.

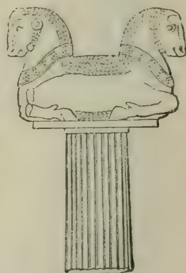
Fig. 30. — Plan des ruines de Persépolis.

architectes perses imitent tout d'abord. Que cet art ne se rattache pas à des traditions iraniennes, la preuve en est donnée par M. Dieulafoy. Les arbres ont été assez

rares en Perse, même dans l'antiquité. Or, même pour ceux de ces monuments qui sont entièrement construits en pierre ou taillés directement dans le roc, les formes générales et plusieurs détails de la construction montrent qu'ils sont imités d'édifices où la charpente joue un rôle important. Si la sculpture de la Perse, bien inférieure à la sculpture égyptienne, et même à la sculpture assyrienne, rappelle par une certaine noblesse simple et une certaine justesse de proportion la sculpture primitive des Grecs, c'est plutôt parce que les Perses ont imité les Grecs, non parce que les Grecs ont imité les Perses[1]. Le plus souvent d'ailleurs ce sont des artistes grecs qui travaillent pour le Grand Roi. En même temps que l'influence gréco-asiatique, se faisait sentir aussi l'influence assyrienne. Mais ce n'est que plus tard, après la conquête de l'Égypte en 525, que l'influence égyptienne se manifeste, conjointement avec celles qui s'étaient déjà exercées.


Fig. 31.

Pasargade. Persépolis. Suse. La colonne persane. — Tandis qu'on n'en peut retrouver la trace dans les restes de Meched-Mourgab (Pasargade) ou dans les monuments de Poulvar-Roud, elle apparaît dans les ruines de Persépolis, où Darius (521-485) et Xerxès (485-465) rivalisèrent de magnificence[2].


Fig. 32.

Ces ruines s'élèvent sur une vaste plateforme qui porte elle-même trois terrasses

1. Opinion de M. Dieulafoy qui n'est pas partagée par M. Chipiez. — Œuvres principales de la sculpure perse, monument de Cyrus à Mourgab, bas-relief de Darius à Behistoun, surtout tombeaux des rois à Na-ki-Roustam.

2. Diodore (I, 46), dit que Cambyse envoya en Perse des artistes et des ouvriers égyptiens, qui travaillèrent aux palais de Persépolis et de Suse.

échelonnées en retrait, où se voient les débris de palais de diverses dates. Ces terrasses sont entourées de murs construits avec de grands blocs de marbre taillé, appareillé sans ciment avec une grande précision. Sur la terrasse intermédiaire se dressent encore une quinzaine de colonnes de marbre blanc de 50 à 60 pieds, dont plusieurs prouvent par leurs formes sveltes et leur grande hauteur qu'elles étaient destinées à supporter seulement des constructions en bois[1] : ce sont les restes du palais de Xerxès. Mais la merveille architecturale de Persépolis était le double escalier à rampes opposées et parallèles situé sur le côté occidental de la plate-forme, et par lequel seul on pouvait y arriver. Cet escalier, fort endommagé aujourd'hui, était couvert de bas-reliefs dont la plupart représentent les délégués des provinces apportant au roi le tribut annuel. Le double escalier monumental de l'Orangerie de Versailles, qui reste la partie la plus grandiose de toutes les constructions de cet immense palais,

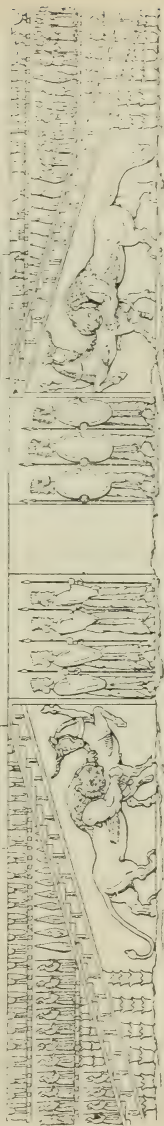


Fig. 33. — Partie centrale du grand escalier de Persépolis.

1. La colonne persépolitaine est très originale. Elle est caractérisée par sa hauteur parfois fort grande relativement à sa base (13 fois le diam.), par ses 48 cannelures juxtaposées, par un long col d'ornement formé de campanules (souvenir de l'Egypte) et de volutes (souvenir de l'Ionie) enroulées en sens inverse les unes des autres, par sa base en forme de campanule, surtout par ce chapiteau bicéphale qu'on ne trouve qu'en Perse, chapiteau dans lequel deux avant-corps de taureau, tendant leur tête en partie redressée, à droite et à gauche du fût, forment un vide dans lequel vient s'engager la poutre qui porte le plafond. Cette colonne est postérieure à la création de l'ordre ionique, dont elle a emprunté les volutes, mais en les disposant verticalement au lieu de les placer horizontalement (fig. 31 et 32)

est inspiré de l'escalier de Persépolis. Le voyageur Chardin en avait rapporté des dessins qui servirent très probablement à Mansart et à Lenôtre.

Les fouilles récentes de M. et Mme Dieulafoy à Suse ont montré que la somptuosité de cette ville égalait celle de Persépolis. L'Apadana ou salle d'honneur du palais d'Artaxerxès Mnémon (405-362) recouvrait sept mille mètres carrés, deux mille de plus que celui de Xerxès à Persépolis. Mais ces fouilles, déjà célèbres, nous ont fait connaître surtout le grand rôle qu'ont joué dans l'architecture les briques émaillées, — soit plates, soit estampées en relief, — pour représenter par leur assemblage des sujets divers. La frise des Lions et la frise des Archers, retrouvées à Suse, ajoutent, comme on l'a dit, un nouveau chapitre à l'histoire de l'art

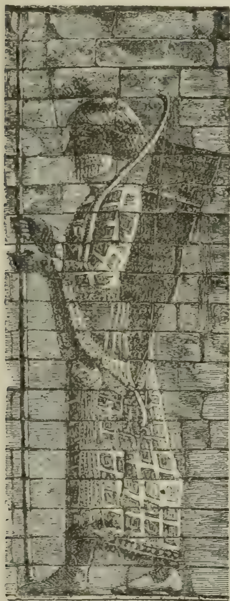


Fig. 34. — Fragment de la frise des Archers. (Suse.)

Jugement sur l'art perse. — Cependant, les ruines de Suse aussi bien que celles de Persépolis ne constituent pas en Perse un art tout à fait national. « Elles nous font connaître, a dit M. J. Darmesteter[1], un art composite, né de la fantaisie royale, qui a réuni dans une unité artificielle et puissante comme son empire même, toutes les formes artistiques qui l'ont frappé dans ses provinces d'Assyrie, de Grèce, d'Égypte : c'est le caprice d'un dilettante tout-puissant qui a le goût du grandiose. »

1. *Coup d'œil sur l'histoire de la Perse.*

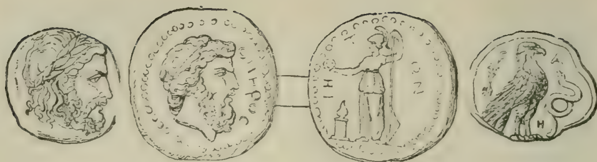
Les jardins. — Un goût analogue se montrait dans l'aménagement des terrains qui entouraient les palais. Les rois et les grands seigneurs attachaient un grand prix à avoir, autour de leurs habitations, des jardins, des parcs ombragés qui étaient d'autant plus recherchés que les arbres en général étaient plus rares en Perse et le soleil plus brûlant. Ils les appelaient des « paradis » C'était un terrain spacieux, coupé de grandes allées, orné de pavillons et de fontaines, arrosé de clairs ruisseaux, embaumé de fleurs rares, enrichi de plants d'arbres fruitiers [1]. On y acclimatait des plantes venues souvent de fort loin, telles que l'abricotier et le pêcher, originaires de la Chine.

On voit donc que lorsque la Perse se trouva en présence des petites cités de la Grèce continentale, la civilisation comme la puissance semblaient de son côté. Mais la Perse allait avoir affaire à des forces morales qu'elle n'avait pas mesurées : la passion de la liberté, le sentiment de la valeur propre du citoyen. Ces deux sentiments, qui donnèrent la victoire à la Grèce, furent aussi de ceux qui contribuèrent à assurer à l'art grec, dans l'admiration des hommes, ce rang privilégié dont aucune révolution du goût n'a pu le déposséder.

1. A. Lefèvre, *Parcs et jardins*. Le satrape Tissapherne, qui avait pris le Grec Alcibiade en grande amitié, donna le nom d'Alcibiade « à la plus belle de ses maisons de plaisance, à celle qui était la plus délicieuse par l'abondance des eaux et la fraîcheur de ses pelouses, par le charme des retraites ombragées qu'on y avait ménagées, par les embellissements de tout genre qu'on y avait prodigués avec une magnificence vraiment royale. » (Plutarque.) — Sur l'art Perse, v. Dieulafoy, *Art antique de la Perse*; Flandin et Coste, *Perse ancienne*; Gayet, *L'art Persan*.



Fig. 35. — Monnaies persanes (dariques).



LIVRE III

LA GRÈCE

CHAPITRE PREMIER

L'ART GREC ET SES ORIGINES[1]

I. Caractère général de l'esprit et de l'art grec. — L'imagination et la méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec.

II. Origines de l'art en Grèce. — Art primitif : les Pélasges; Tirynthe et Mycènes. — Période gréco-orientale : le métal et le bois; Homère. — Période archaïque grecque; influences orientales persistantes.

III. La sculpture. — Pourquoi elle est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont portée à sa perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité et la religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — L'enseignement artistique. — Les familles d'artistes[2].

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ESPRIT ET DE L'ART GREC

L'esprit grec. — Imagination et méthode. — Originalité et variété de l'art grec. — De l'imitation de l'art grec. — L'art grec, comme la civilisation grecque

1. S. Reinach, *Manuel de philologie classique*, surtout l'appendice. — Collignon, *Archéologie grecque*. — Les ouvrages de H. Brunn et d'Overbeck. — Laloux, *Architecture grecque*. — Rayet, *Monuments de l'art antique*. — Daremberg et Saglio, *Dict. des antiquités*. — Les trois Dict. de Smith sur l'antiquité grecque et romaine. — O. Muller, *Manuel d'archéologie*. — Les publications de l'École française d'Athènes. — Les *Monuments grecs*, publiés par l'*Assoc. des études grecques*. — Pausanias, *Itinéraire de la Grèce*. — Boissier, *Promenades archéologiques*. — Diehl, *Fouilles et Decouvertes*. — Isambert, *Guide en Grèce*.

2. Collignon, *Archéologie grecque*. — Beulé, *L'Art grec avant Périclès*.

tout entière, a été le résultat d'éléments divers que nous nous contenterons d'énumérer : la race ; le sol et le climat ; l'influence des civilisations antérieures ; les religions, les lois et les mœurs, autrement dit la vie religieuse, publique et privée. Il faut y ajouter le génie de ses grands hommes et le libre exercice qu'ils ont fait de leurs facultés.

Il semble que le Grec ait placé l'idéal de la vie humaine dans cet équilibre des forces physiques, intellectuelles et morales qui fait que l'homme est vraiment maître de lui-même et qu'il connaît les limites de sa puissance : l'heureuse harmonie des diverses facultés du corps et de l'âme, la sagesse, la modération, la juste connaissance de soi-même[1], voilà ce que le citoyen grec cherche à réaliser dans sa vie, voilà aussi ce que l'artiste grec aussi bien que le poète poursuit dans l'exécution de son œuvre, mais en y ajoutant un caractère encore plus élevé.

L'intelligence de l'homme obéit à deux tendances qui semblent le plus souvent rivales, sinon ennemies : l'imagination et la raison, l'inspiration et la méthode ; toutes deux sont nécessaires à l'art. Les Grecs ont eu l'incomparable gloire d'avoir réuni dans une harmonie supérieure la réflexion raisonnée et l'inspiration enthousiaste, sans sacrifier en rien l'une à l'autre. Kant a pu dire que l'enthousiasme était la manifestation la plus sublime de la raison, et ce n'est pas sans motif que les Grecs ont mis Uranie parmi les Muses.

Un mot résume l'art grec : la beauté.

On reproche à l'art grec son uniformité. Mais cette uniformité est plus apparente que réelle. Dans l'éloignement du temps (et cela est vrai des arts de toutes les civilisations), nous saisissons surtout les traits communs, et sommes moins frappés des différences. Il en sera de même probablement dans plusieurs générations pour notre art actuel, qui semble cependant pousser la variété jusqu'à la

1. Εὐρυθμία. Σωφροσύνη. Μηδέν ἄγαν. Γνῶθι σεαυτόν. Εὐψυχία.

confusion. N'oublions pas que l'art grec a produit à la fois la Vénus de Milo et les figurines de Tanagra, les frontons du Parthénon et la frise de Pergame; et l'on a pu dire que les œuvres d'Isogonos différaient plus de celles de Phidias que de celles de nos sculpteurs modernes

Il est plus singulier qu'on ait pu accuser l'art grec de manquer d'originalité. C'est à force d'avoir été imité qu'il peut paraître banal. Cela revient donc à lui reprocher de s'être imposé comme un modèle. En fait, il n'en est pas de plus original. Il se distingue plus qu'aucun autre de tous les arts qui l'ont précédé. Il ne leur a pris que des procédés, ou ce qu'il pouvait trouver chez eux de conforme à son propre génie. Mais il a été tellement d'accord avec la raison et les aspirations de l'intelligence, qu'il est devenu l'art humain par excellence, et comme le patrimoine commun de l'humanité.

Quelle différence avec les arts de l'Orient! Ici rien de monstrueux, rien qui soit étonnant pour l'unique plaisir de l'être. La raison seule suffit à tout expliquer. Périclès a dit dans son *Éloge d'Athènes :* « Nous aimons le beau dans sa simplicité. » L'art grec présente en effet le caractère d'une simplicité suprême, qu'il s'agisse d'une tragédie de Sophocle ou d'une statue de Phidias. Cette simplicité convenait à une société qui était, non pas démocratique au sens moderne du mot, puisqu'elle s'appuyait sur l'esclavage, mais était formée d'une large aristocratie de citoyens tous égaux entre eux et dont la plupart étaient dans une situation médiocre; le véritable luxe des citoyens, ce sont les fêtes et les monuments de la cité. Mais cette simplicité n'est pas pauvreté, c'est harmonie.

Ce goût du simple n'excluait pas d'ailleurs les dépenses considérables pour les œuvres d'art, lorsque ces dépenses étaient jugées nécessaires, pour leur donner plus de perfection. Le Parthénon, quoiqu'il soit de dimensions médiocres et que la main-d'œuvre ne fût pas chère alors

à Athènes, a coûté des sommes énormes, et on n'a jamais dépassé la magnificence des statues colossales d'or et d'ivoire telles que le Jupiter d'Olympie ou la Pallas d'Athènes. Mais le luxe n'y est pas apprécié pour le luxe lui-même. Comme le mérite moral, l'art doit être indépendant de la richesse. Lucien nous montre, dans un spirituel récit de son *Nigrinus,* comment, au temps même des Antonins, lorsqu'on était loin des mœurs antiques, les Athéniens raillaient encore avec une aimable finesse les ridicules des gens qui voulaient se montrer « tout cousus d'or ». Les lois étaient d'accord avec les mœurs pour s'opposer aux dépenses oiseuses. Il était défendu à celui qui dirigeait un travail public quelconque de dépasser la somme fixée, voulût-il le faire à ses frais[1]. Pour éviter tout imprévu, les Grecs tenaient à ce que leurs devis fussent faits avec le plus grand soin. Des inscriptions nous ont conservé les dépenses de certaines constructions. Nous y voyons que l'on entrait dans les plus petits détails pour les contrats avec les entrepreneurs; que les travaux étaient surveillés et les comptes faits avec une exactitude méticuleuse. D'autre part, les artistes grecs, qui ont trouvé toujours les procédés techniques nécessaires pour égaler leur exécution à leurs conceptions les plus hautes et les plus variées, ont dédaigné le travail puéril qui consiste à chercher la difficulté pour la difficulté même. Ils pensaient avec raison que le dernier mot de l'art consiste surtout à ne pas se montrer.

Les Grecs ont donc donné les modèles du goût sûr de lui-même, et c'est avec raison que Voltaire, lorsqu'il décrit son *Temple du Goût,* s'inspire d'un édifice grec :

Simple en était la noble architecture;
Chaque ornement à sa place arrêté

1. Il y a un rapport moral entre cette loi et la règle qui mesurait à la clepsydre le temps accordé à chaque orateur, règle qui eut certainement son influence et une influence heureuse sur l'éloquence attique.

Y semblait mis par la nécessité.
L'art s'y cachait sous l'air de la nature;
L'œil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

Mais ce serait se faire une idée bien incomplète de l'art grec que de le réduire à cette harmonieuse simplicité. Il a eu au plus haut degré l'élévation, la force et l'enthousiasme. C'est lui qui a, plus que tout autre, prouvé que « le beau était la splendeur du vrai[1] ».

Est-ce à dire qu'il faille se borner à imiter l'art hellénique, et qu'il n'existe pas en dehors de lui d'autres arts qui, sur des sommets différents, soient à la même hauteur? Il suffit de citer Michel-Ange et la Sixtine, Robert de Luzarches et la cathédrale d'Amiens. Imiter l'art grec machinalement, par routine, ce n'est pas le prendre pour modèle, c'est le calomnier, c'est en méconnaître l'essence, c'est agir en opposition complète avec l'esprit grec, qui ne veut d'autre maître que la raison cultivée. Mais si l'art ne doit pas avoir de bornes, il a nécessairement des bases; et ces bases, il est difficile de contester que ce soient les Grecs qui les aient établies. Également servis par leurs aptitudes naturelles et par les circonstances, unissant l'expérience de l'âge mûr à la fraîcheur d'impression de la jeunesse, ils ont eu l'inappréciable avantage de faire les premiers ce qu'ils ont fait de bien, et ceux qui sont venus après eux les ont trouvés sur leur route lorsqu'ils ont voulu bien faire eux-mêmes. On peut comprendre cependant que certains esprits, s'irritant de se heurter si souvent à ces anciens maîtres, s'associent, au moins en passant, à cette boutade de d'Aceilly :

Dis-je quelque chose assez belle,
L'antiquité tout en cervelle

1. Ce mot de Plotin résume brillamment la doctrine de Platon, réalisée déjà par Phidias. Remarquer aussi le caractère géométrique (la « divine » proportion) de l'art grec. La géométrie est une création des Grecs

Répond : « Je l'ai dit avant toi. »
C'est une plaisante donzelle.
Que ne venait-elle après moi?
J'aurais dit la chose avant elle !

C'est le sentiment du paysan fatigué d'entendre toujours appeler Aristide le Juste.

II. — ORIGINES DE L'ART GREC

Art primitif. — Les Pélasges. — Art mycéno-crétois. — Les Pélasges qui occupèrent primitivement la Grèce et l'Italie y ont laissé des monuments[1] qui témoignent encore de leur puissance. Quoique les palais mycéniens

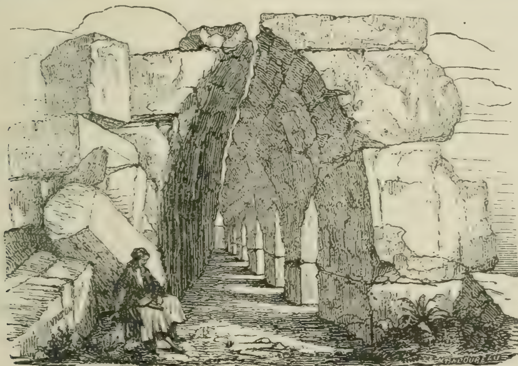


Fig. 36. — Ruines de Tirynthe.

ou égéens aient été bâtis en terre ou en bois, plusieurs constructions contemporaines sont exclusivement en pierre. Les plus anciennes sont formées d'énormes blocs irréguliers, à peu près bruts, assemblés sans ciment; les trous sont bouchés tant bien que mal par des

1. En Grèce on les appelle aussi monuments cyclopéens, du nom des légendaires Cyclopes, auxquels ont les attribuait.

pierres plus petites. C'est ce que l'on voit dans les ruines de *Tyrinthe*, avec ses murailles de quinze mètres de largeur et ses galeries disposées dans l'épaisseur des murs. Une construction plus soignée, des blocs aussi grands, mais de forme polygonale, bien ajustés et taillés de manière à présenter une surface unie, marquent la date plus récente des murs de *Mycènes* et *Orchomène*.

Plus tard encore apparaissent des constructions en pierres à peu près rectangulaires, mais non de hauteur égale. Puis on vit des assises régulières de pierres bien taillées sur leurs faces horizontales et de même hauteur, mais les joints dans le sens de la hauteur ne sont ni verticaux ni même parallèles entre eux. Ce dernier progrès ne sera généralisé que par l'art hellénique.

Les plus célèbres monuments pélasgiques sont les deux trésors de Mycènes, constructions composées d'assises de maçonnerie circulaires de plus en plus étroites, superposées horizontalement de manière à former une espèce de voûte, et la porte des Lions, ainsi appelée des deux lions sculptés qui la décorent et dont les têtes, aujourd'hui disparues, étaient probablement de bronze. Il fallait les illusions du patriotisme pour comparer, comme Pausanias, ces essais d'une architecture primitive aux monuments égyptiens. Petit-Radel a légué, en 1836, à la Bibl. Mazarine une collection de modèles représentant les ruines des principaux monuments pélasgiques de la Grèce et de l'Italie. Les fouilles ont mis au jour aussi un grand nombre d'objets divers, poteries, armes, sarcophages, outils, appartenant à la civilisation pélasgique. Les plus anciens ont été découverts dans les îles de Santorin et de Therasia; ils y avaient été ensevelis par une éruption volcanique, par une de ces belles catastrophes chères aux archéologues, qui, en détruisant et recouvrant brusquement, à une date fixe, une ville, immobilisent toute une civilisation. L'événement eut lieu vers 2000 av. J.-C., certainement avant le XVI[e] s., époque à laquelle les Phéniciens vinrent s'établir dans cette région. Il y a un air de parenté entre les objets trouvés

à Santorin et ceux mis à jour par Schliemann, soit sur la côte asiatique à Hissarlick (l'ancienne Troie), soit à Mycènes. Par les fouilles de Mycènes, où ont été retrouvées, au milieu des ruines de l'Agora, les tombes des anciens rois, avec leurs riches sarcophages, leurs bijoux et leurs masques d'or, Schliemann a révélé un art indigène très remarquable chez les populations primitives de la Grèce. Il a retrouvé en somme cinq ou six siècles d'histoire artistique. On a pu exagérer l'originalité. sinon l'importance, de « l'âge mycénien » ; mais cette originalité est réelle : les fouilles de Spata, de Chypre, de Rhodes, de Vaphio, de Crète surtout, l'ont encore affirmée. Elle se montre notamment dans un système décoratif régulier, géométrique, et avec cela d'une attachante étrangeté, imitation simplifiée des plantes terrestres et surtout marines, des insectes, des animaux marins (sèche, nautile) que l'artiste avait sous les yeux. Plusieurs intailles et pièces d'orfèvrerie reproduisant des animaux non plus d'un façon sommaire, mais dans le détail de leur structure, sont, par le sentiment expressif de la forme et l'énergie du mouvement, des œuvres d'une inspiration supérieure, qui égale ou surpasse les bas-reliefs ninivites exécutés longtemps après (gobelet de Vaphio). L'âge mycénien, plutôt mycéno-crétois, fut « une période féconde, bien différente de celle qui suivit »[1]. Entre l'invasion dorienne et les premières olympiades se place une époque d'obscurité et de décadence qui rappelle les premiers siècles de notre moyen âge après l'invasion des barbares.

Période gréco-orientale. — Le métal et le bois. — Influence phénicienne. — Homère. — Entre le XIIe et le VIIe siècle, il y a dans les monuments une longue lacune, qui est comblée par les textes d'Homère. Nous voyons d'après l'*Iliade* et l'*Odyssée* que le système des constructeurs primitifs de la Grèce est complètement abandonné. C'est un autre peuple, une autre civilisation.

1. On a aussi retrouvé des peintures surtout à Cnossos (Crète) : réunion mondaine féminine, scènes de tauromachie où prennent part des jeunes gens et des jeunes filles et qui sont peut-être l'origine de la légende du Minotaure. Le « vase des moissonneurs » (Musée de Candie) est digne du gobelet de Vaphio.

Le bois, le métal, la brique émaillée, sont employés concurremment avec la pierre, mais plus qu'elle. Le métal surtout joua un rôle exceptionnel : il y eut alors des temples en airain ou revêtus d'airain. L'influence orientale est partout manifeste. L'idéal de l'habitation pour le héros homérique, c'est le palais oriental. L'art des métaux est alors le plus avancé, et le dieu Héphaistos est particulièrement honoré ; mais c'est de l'Orient, de la Phénicie, ou par les Phéniciens, que les Achéens se procurent les plus belles armures ; ce sont les Phéniciens qu'ils imitent : la coupe de Palestrina, les principales pièces du trésor de Curium, rappellent d'une manière frappante, comme on l'a dit plus haut, la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*. Malgré cette absence de monuments, cette période n'en a pas moins été des plus importantes dans la formation de l'art grec. C'est alors que se constitue la poésie héroïque ; c'est alors que la mythologie des Hellènes se dégage des vagues conceptions des Védas et « donne à tout une âme, un esprit, un visage » ; c'est alors que jaillissent les sources auxquelles viendra jusqu'à la fin puiser l'inspiration hellénique. Homère sera « le chef, le seigneur, le maître », pour les artistes comme pour les écrivains qui suivront.

Période archaïque grecque. — Influences orientales persistantes. — Les influences étrangères se feront sentir aussi pendant toute la période suivante ou période archaïque, pour laquelle nous n'avons que des monuments et des textes assez rares, mais suffisants pour nous donner une idée du chemin parcouru, et nous permettre de savoir comment les conceptions et les procédés s'étendent, se perfectionnent dans les familles d'artisans, comment les maçons deviennent des architectes, comment « les modestes forgerons deviennent d'habiles toreuticiens », comment enfin « l'art grec a emprunté aux civilisations antérieures tout ce qui peut s'apprendre, pour dégager ensuite ses qualités propres par un vigoureux essor [1] ».

1. Colignon, *op. cit.* Cette action de l'Orient sur la Grèce fut d'ailleurs réciproque.

L'influence phénicienne maintint d'abord sa prépondérance ; l'influence égyptienne fut importante aussi, mais indirecte, et ne put s'exercer alors que par la vue des objets de dimensions médiocres que le commerce phénicien apportait en Grèce ; la Lydie, la Phrygie, la Lycie, eurent une action directe. Il en fut de même de l'Assyrie, dont l'imitation se manifeste dans les œuvres de ce temps par une anatomie affectée plutôt que savante. Dans l'*Apollon de Ténéa* (Louvre), certaines exagérations anatomiques rappellent l'Assyrie ; l'aspect général au premier abord semble égyptien ; mais on constate déjà, surtout dans le torse, des qualités toutes grecques.

Il ne faudrait pas exagérer la valeur de ces rapprochements. Les influences que les arts ont pu exercer les uns sur les autres sont d'autant plus difficiles à déterminer que ces arts sont plus primitifs. Les premiers bégayements de l'art sont à peu près partout les mêmes, et les ressemblances entre divers arts — en dehors de toute imitation — sont d'autant plus grandes que ces arts sont plus rudimentaires.

III. — LA SCULPTURE GRECQUE ; SON CARACTÈRE GÉNÉRAL

Pourquoi la sculpture est l'art grec par excellence et pourquoi les Grecs l'ont porté à la perfection. — Le sentiment du beau et le réalisme grec. — La cité. — La religion. — Les jeux gymniques et l'anatomie vivante. — Le costume. — Enseignement artistique. — Les familles d'artistes. — D'ailleurs, quel que soit le point de départ, c'est le but atteint qui importe surtout. Or les Grecs amenèrent la sculpture à sa perfection. Tout d'ailleurs devait contribuer, sans parler du génie naturel de leurs artistes, à donner à cet art en Grèce la place la plus haute. La sculpture aime la perfection limitée, l'expression dans le geste, plus que dans la physionomie, la vérité dans l'attitude, mais en tenant compte toujours de la clarté et de l'harmonie de la ligne générale. Plus que tout autre art, elle doit songer à la beauté plastique. Or nul peuple n'y fut plus sensible que les Grecs. Nul n'eut un sentiment plus vif et plus

désintéressé de la beauté aimée et admirée pour elle-même, et l'on peut dire qu'ils y attachaient une sorte de respect religieux.

« Hélas ! disent les vieillards troyens en voyant passer Hélène près des portes de Scées, hélas! ce n'est point sans raison que des peuples rivaux pour une femme si belle endurent avec constance des maux affreux ! Ses traits, sa démarche, rappellent les déesses immortelles. » Ainsi ils ne songent même pas à maudire celle qui a été pour eux la cause de tant de peines. Ils se bornent à souhaiter « qu'elle parte sur les vaisseaux des Grecs et qu'elle n'amène pas leur perte et celle de leurs enfants ». Lorsque Polyxène est frappée d'un coup mortel sur le sépulcre d'Achille, elle songe, en cet instant suprême, à rectifier les plis de sa robe, pour qu'ils ne présentent rien de disgracieux au moment où elle tombera[1]. Philippe de Crotone, raconte Hérodote, fut vénéré comme un demi-dieu dans un temple qu'on lui éleva à Égeste, parce qu'il avait été le plus beau de ses contemporains.

La religion tout entière servait à entretenir ce sentiment. Les divinités se personnifiaient dans un idéal suprême, mais un idéal humain bien défini dans ses formes.

La mythologie des Grecs leur permettait plus facilement qu'à d'autres de donner une figure individuelle aux idées. Mais ce n'était pas là une assimilation artificielle, métaphorique, péniblement et subtilement cherchée. Sans doute la mythologie n'était pas le fétichisme; cependant elle n'était pas non plus dans l'esprit des Grecs un pur symbole. Il y avait même pour les plus sceptiques un fond de tradition religieuse et nationale qui faisait naître chez eux, en présence d'Apollon et de Minerve, une émotion réelle. La patrie et la religion étaient intimement unies. Le Dieu était le protecteur de la cité, et les héros auxquels

1. Le poète le compare, non pas à une statue ordinaire, mais à une statue religieuse (ἄγαλμα). Rapprocher des vers d'Euripide le récit de la mort d'Olympias dans Justin (XIV, 6) et Plutarque *Agis et Cléomène* (in fine.)

elle faisait remonter sa fondation et sa première gloire étaient eux-mêmes l'objet d'un culte. Les artistes grecs ont pu donc, tout en dépassant l'humanité dans leurs œuvres, rester réalistes en ce sens qu'ils ont toujours pris la forme concrète pour point de départ, qu'ils l'ont étudiée avec amour, comprise avec intelligence, et qu'ils ont su être naturels, même lorsqu'ils sont sublimes[1].

Les sculpteurs grecs ont reproduit la forme humaine avec une merveilleuse exactitude anatomique et physiologique; non seulement tous les muscles sont à leur place, mais leurs saillies sont différemment accentuées pour un même muscle selon la nature du mouvement[2]. Cependant, ils n'ont jamais fait d'études anatomiques proprement dites. Le respect de la mort, si profond dans l'antiquité, interdisait la dissection aux médecins eux-mêmes. Les plus curieux en étaient réduits à disséquer des quadrupèdes, pour conclure à l'homme d'après l'analogie. Mais l'habitude générale des exercices gymnastiques dans des édifices publics familiarisait l'artiste avec l'étude précise des formes en mouvement, et lui permettait d'apprendre l'*anatomie plastique* sans avoir besoin détudier l'*anatomie scientifique,* qui, poussée trop loin, peut avoir ses inconvénients, quand elle entraîne le peintre ou le sculpteur, comme on l'a vu plus d'une fois, à faire étalage de sa science. Les jeux solennels qui avaient lieu dans beaucoup de cités, et l'usage fort ancien d'honorer d'une statue les athlètes vainqueurs, eurent une influence très grande

1. Il y eut en Grèce plus d'un réaliste, même dans le sens étroit qu'une certaine école a obligé de donner à ce mot (*Écorcheur rustique,* Louvre; *Paysans allant au marché*, Munich; *Vieux pêcheur*, Capitole). Les œuvres du passé (art ou littérature) paraissent toujours moins réalistes que les œuvres du présent.

2. *V.* M. Duval, *Anatomie artistique.* Duval et Cuyer, *Hist. de l'An. plastique.* P. Richer, *Cours d'anatomie à l'Ec. des B.-A.* Les anciens ont sculpté parfois le squelette (une mère devant le squelette de son fils, dans la tombe des Scaurus à Pompéi), des pièces anatomiques (deux marbres au Vatican). Sur les squelettes dans les banquets (vases de Bosco-Reale, Louvre) v. les *Mélanges archéol.* de la C^sse Lovatelli. Cf. Hérodote, II, 68. Des statuettes de terre cuite représentant des malades et des estropiés avaient un caractère prophylactique et fétichique.

sur la direction de l'art grec et contribuèrent à y maintenir ce sentiment des proportions naturelles, même dans les statues des dieux. Les fêtes religieuses, les représentations théâtrales où les diverses tribus de la cité rivalisaient de goût dans l'ajustement et la formation des groupes, contribuaient aussi à entretenir le sentiment du beau. Aucun costume ne s'accommoda mieux que le costume antique, grec ou romain, aux conditions de l'art. Ce n'était pas le vêtement découpé et ajusté d'avance de nos jours : la toge ou la tunique qu'on enroulait autour de soi faisait corps avec la personne, suivait ses mouvements; la laine souple dont elle était formée donnait de beaux plis sans sécheresse ; le pied posait sur la sandale, et le lien qui l'y rattachait, séparant le gros orteil des quatre autres doigts, leur laissait leur position naturelle[1]

Enfin l'enseignement des arts n'était pas tel qu'il se donne en général aujourd'hui. On le recevait non dans les académies, mais dans les ateliers. Il ressemblait beaucoup à ce qu'il fut aussi pendant la Renaissance italienne. L'élève était un véritable apprenti, travaillant pour le maître, qui avait tout intérêt à corriger les essais que le jeune homme avait faits sous sa direction, afin de pouvoir en tirer lui-même du profit. Lucien raconte ce qu'il lui en coûta pour avoir cassé une plaque de marbre que son maître, le trouvant déjà assez habile, lui avait imprudemment donnée à dégrossir. La correction brutale qu'il reçut à l'occasion de cette maladresse le dégoûta pour toujours des beaux-arts et le décida à se livrer aux lettres. C'était dans l'atelier de son oncle que Lucien fit cette tentative malheureuse. La pratique des arts se conservait dans les mêmes familles; mais il est souvent difficile d'en établir

1. Pline remarque comme une curiosité, les chaussures sans courroies de la statue de Cornélie. Fénelon (l'*Éduc. des filles*, ch. X) admire « la simplicité d'habits si noble et si gracieuse qui paraît dans les statues qui nous restent des femmes grecques et romaines et qui serait si convenable aux mœurs chrétiennes ». Des peintures et statues très antiques découvertes en Crète (1900) montrent des costumes

la généalogie, parce qu'il n'y avait pas en général de noms de familles en Grèce, ou du moins ils n'étaient pas en usage dans la dénomination courante. On ne peut deviner que Céphisodote était le fils de Praxitèle[1].

Quoique les artistes aient été plus considérés en Grèce qu'à Rome, il ne faut pas que la haute situation que Phidias, par exemple, occupait auprès de Périclès, fasse illusion. C'est là une exception. Aux yeux des Grecs, le citoyen doit être tout à la politique, à la guerre, à la direction de ses biens; il peut consacrer ses loisirs aux arts, mais il perd quelque chose de sa dignité en en faisant sa profession et en y cherchant un moyen d'existence.

Cependant les Grecs ont compris le grand rôle que l'art devait jouer dans la société. Les hommes d'État sont d'accord sur ce point avec les philosophes. Périclès pense comme Platon. Platon considère comme un des devoirs de l'État de faire appel à des artistes capables de saisir la notion du beau et du gracieux, « afin, dit-il, que nos jeunes gens, élevés au milieu de leurs ouvrages comme dans un air pur et sain, en reçoivent sans cesse de salutaires impressions par les yeux et les oreilles, et que, dès l'enfance, tout les porte insensiblement à imiter le beau et à établir entre eux et lui un parfait accord[2]. » Il ne faut pas oublier non plus que l'état politique de la Grèce, la multiplicité des centres de gouvernement, était favorable au développement des arts. Comme on le vit plus tard en Flandre et en Italie, chaque capitale avait besoin de ses monuments publics, et une heureuse émulation s'établissait entre ces divers petits États. Aussi le sentiment de l'art est-il partout, et nous le retrouvons jusque dans ces *graffiti* tracés au hasard par quelque promeneur dé-

bien différents, corsages serrés à la taille, manches à gigot, jupes à volants; comp. la statue de la reine Napirassou (Art Chaldéen primitif).

1. Platon, *République*, l. III. Qu'il nous soit permis de renvoyer sur ce point à un mémoire sur le *Rôle des beaux-arts dans l'enseignement public*, que nous avons publié dans l'*Ami des monuments*, années 1883 et suiv.

sœuvré ou par quelque spectateur inattentif, sur les murs d'une maison ou les gradins d'un théâtre, *graffiti* dont quelques-uns sont parvenus jusqu'à nous. Si donc les Grecs ont si bien réussi à exprimer le beau, c'est qu'ils l'ont non seulement compris, mais surtout aimé[1].

CHAPITRE II

L'ART GREC JUSQU'AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS

I. La Sculpture grecque avant Phidias. — L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort. — La sculpture précède la peinture. — Formes primitives de la sculpture grecque. — 1° La sculpture sur bois : les *xoana* ; — 2° Sculpture céramique et métallique. Période insulaire. Crète (Dédale?), Chio, Samos, Égine. Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte ; premières statues de pierre. — Fondation de l'école de Sicyone par Dipoinos et Scyllis. — Sculptures ioniennes contemporaines. — La polychromie. — Progrès de la sculpture chez les Doriens. École argivo-sicyonienne. Kanakhos : l'Apollon de Piombino. Agéladas. — École d'Égine. Les marbres de Munich. — École attique primitive.

II. Éléments de l'architecture grecque. Les ordres. — La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. Les ordres grecs : dorique, ionique, corinthien, cariatide. — Les temples grecs. Description générale. Classification sommaire. — Puissance des colonies et des îles: Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte.

I. — LA SCULPTURE GRECQUE AVANT PHIDIAS[2]

L'art grec sort de la religion et de l'idée de la mort. — La sculpture précède la peinture : pourquoi. — En

1. Les Grecs semblent avoir eu grand soin de leurs œuvres d'art. Le Jupiter d'Olympie était encore au temps de Pausanias (IIe siècle après J.-C.) régulièrement frotté d'huile, pour que le climat humide du pays n'altérât pas l'ivoire. A Athènes, où le climat était au contraire très sec, on se servait d'eau pour l'entretien de la statue chryséléphantine de Pallas.

2. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, 1er vol. ; *Archéologie grecque*.

Grèce, comme dans la plupart, pour ne pas dire toutes les civilisations, les arts sont sortis de la religion et du respect mystérieux qui s'attachait à l'idée de la mort. Avec les temples et les statues des dieux, ce sont les monuments funéraires qui apparaissent les premiers.

Nous constaterons aussi en Grèce la vérification d'une loi à peu près générale : c'est que la sculpture précède dans son développement la peinture, quoiqu'il semble plus difficile de tailler le marbre que d'étendre des couleurs sur une surface plane [1]. Cela s'explique cependant. En effet le sculpteur représente l'objet lui-même, tandis que le peintre a beaucoup plus à interpréter et doit penser non seulement à la forme, mais à la couleur, aux ombres, à la perspective [2]. Aussi lorsque le sculpteur se borne, comme il arrive souvent, à faire un modèle en terre, les praticiens fort habiles qui taillent le marbre d'après ce modèle seraient la plupart du temps incapables de le copier dans un dessin même très simple. On peut constater dans les essais informes des enfants une progression analogue.

Formes primitives de la sculpture grecque. — 1° *Sculpture sur bois* (*xoana*). — Les premiers essais de la sculpture furent des images grossières de dieux découpées dans une planche de bois. Puis on essaya de sculpter quelque relief dans l'épaisseur de la planche. « L'enfance de l'art, on l'a bien dit, ressemble à l'art de l'enfance. » Il ne nous reste rien de ces *xoana*, mais on a retrouvé récemment à Délos un ex-voto de marbre qui en est l'imitation évidente. Les monuments d'un art plus avancé ne firent pas oublier ces *xoana*, pas plus que les simulacres plus grossiers encore, tronc d'arbre à peine dégrossi, pierre tombée du ciel, qui avaient primitivement représenté la Divinité. Les statues *acrolithes* surent

1. Pline remarque lui-même (xxxv, 6) qu'il n'y a dans Homère aucun passage qui puisse s'appliquer à aucun objet de l'art de peindre, tandis que la glyptique paraît déjà fort développée.

2. C'est ainsi que les anciennes peintures et les anciens bas-reliefs donnent des yeux de face à des personnages de profil. (*Cf.* Art égyptien, p. 15.)

concilier les conditions de l'art avec le respect inspiré par ces antiques idoles. On ajustait au *xoanon* une tête, des pieds et des mains de marbre, portés sur une sorte de carcasse bien proportionnée, le *xoanon* restant caché sous les vêtements.

2° *Sculpture céramique et métallique. — Période insulaire Crète (Dédale ?), Chio, Samos, Égine. — Travail au repoussé ; la soudure ; la fonte. — Premières statues de pierre.* — Après la sculpture sur bois, avant la sculpture du marbre, parurent la sculpture céramique (plaques estampées, figures moulées) et la sculpture métallique. C'est dans les îles de la Grèce qui étaient plus facilement en relation avec l'Orient, en Crète surtout, où s'était constitué sous Minos le plus puissant des anciens États de la race hellénique, que la sculpture fit ses premiers progrès. Le légendaire *Dédale*, qu'on fait contemporain de Minos, passait pour avoir donné la vie à ses statues, c'est-à-dire probablement pour leur avoir donné le premier les apparences de la vie, en détachant les bras du corps, en donnant à leurs jambes séparées l'attitude de la marche [1]. Les premières statues de métal furent faites au moyen de plaques repoussées au marteau [2], procédé qui put prendre une grande extension lorsque *Glaucus* de Chio eut inventé la soudure. Dans le courant du VIIe siècle, *Rhæcus* de Samos coula, pour la première fois en pays grec, des statues de bronze. Ses fils *Théodore* et *Téléclès* héritèrent de son talent, et l'école de Samos eut une telle réputation que les rois d'Orient mêmes recherchèrent les œuvres qui en sortaient. C'est à Samos que Crésus commanda le fameux cratère d'or qu'on vit plus tard à la cour de Perse, et peut-être le lion également d'or qu'il envoya à Delphes. Un contemporain de Rhæcus, *Mélas* de Chio, tailla, dit-on, pour la première fois le marbre, exemple suivi par ses descendants ou successeurs dont le plus célèbre est *Boupalos* (vers 540). Il y avait aussi des écoles ou des familles d'artistes à Chypre, Naxos, Thasos, à Égine, où brilla surtout *Smilis*. Mais la Crète tient le premier rang avec les Dédalides, descendants de Dédale ou gardiens de sa tradition.

1. Comparer Pindare, *Olympiques*, VII, 95. Signalons les importantes fouilles de M. A. Evans en Crète, 1900 (Palais de Minos; le Labyrinthe [?]).

2. Ce procédé, négligé sinon abandonné, a repris faveur de notre temps : le *Vercingétorix* d'Aimé Millet, à Alésia, la *Liberté* de Bartholdi, à New-York.

Fondation de l'école de Sicyone, par les Crétois Dipoinos et Scyllis. — Les sculpteurs ioniens contemporains. — L'établissement des deux sculpteurs crétois Dipoinos et Scyllis à Sicyone, vers 566 av. J.-C., marque une date décisive dans l'histoire de l'art grec. La supériorité de la Crète sur la Grèce propre était telle que les anciens Grecs ont rapporté à ce fait l'origine de leur sculpture. Du moins c'est à Dipoinos et à Scyllis qu'il faut attribuer la véritable fondation des écoles doriennes. Les Doriens, qui avaient Apollon pour dieu national, les Doriens, qu'il ne faudrait pas juger d'après les seuls Spartiates, précédèrent dans les arts les Ioniens, qui devaient plus tard les atteindre et les dépasser.

Il nous reste des œuvres de cette époque reculée : Artémis ailée de Délos, œuvre signée des deux Chiotes *Mikkiades* et *Archermos*, fils de Mélas, peut-être la plus ancienne (viie s.); métopes de Sélimonte (vie s.); *Apollons* d'Orchomène et de Ténéa; bas-reliefs de Thasos et d'Assos, de Xanthos en Lycie (*les Harpies*); statues des *Branchides* à Didyme, œuvre ionienne; statues archaïques de l'Acropole d'Athènes, qui donnent dès ce temps à l'école attique une importance bien supérieure à ce qu'on avait cru jusqu'ici. Mais rien ne nous a autant appris sur cet art primitif que les fouilles de M. Homolle à Delphes [1]. Elles ont mis au jour, entre autres, l'*Apollon colossal* d'Argos datant environ de 560, le *Sphynx* de Naxos (480), le *Trésor des Athéniens* dont les sculptures étalent avec une vanité naïve une science réelle dans les recherches d'une anatomie exagérée (vers 490), enfin le *Trésor de l'île de Siphnos* (510), dont la *Gigantomachie* rappelle par sa complication et ses personnages superposés les bas-reliefs de l'école d'Alexandrie ou de la renaissance florentine, analogie curieuse entre un art qui débute et un art très avancé qui subtilise.

1. Le temple d'Apollon, achevé vers 495 avec les subsides du roi d'Égypte Amasis (495), fut reconstruit par Spintharos (370).

Polychromie. — Statues d'athlètes. — La polychromie (la chose est certaine aujourd'hui) était alors en usage dans la sculpture, comme dans l'architecture. Dût-on le regretter, elle persista même aux époques classiques pour des œuvres qui nous semblent n'avoir eu qu'à perdre à ce surcroît d'ornement. C'est pour cela que dans les statues de pierre, la prunelle, devant être peinte, n'était pas gravée au ciseau [1]. M. Gérome, dans sa statue de *Tanagra*, dans son groupe de *Pygmalion et Galathée*, nous a montré comment on pouvait colorer le marbre sans lui faire perdre son caractère. D'ailleurs la polychromie en Grèce n'a pas été toujours pratiquée de la même manière. On peut constater deux lois générales dans la méthode qui présida à son application : 1° la coloration est en raison inverse du relief; 2° la polychromie tend à diminuer d'importance à mesure que la civilisation se raffine. Elle est moins fréquente au temps d'Alexandre qu'au temps de Périclès. Mais n'oublions pas que l'art grec était un art populaire. Or, il suffit d'entrer dans nos églises ou dans nos magasins d'objets de piété pour constater que la polychromie est loin d'être abandonnée : les statues peintes l'emportent peut-être par le nombre sur celles qui ne le sont pas. Mais de notre temps il est rare qu'une statue vraiment artistique soit coloriée. — C'est dans la LIXe olympiade (544) que, pour la première fois, l'athlète vainqueur obtint l'honneur d'une statue. Ce fait montrait les progrès et les tendances nouvelles de l'art. Les jeux olympiques développèrent aussi un autre genre de sculpture. Gélon se fit représenter avec son quadrige. Une femme, Cynisca, consacra à Jupiter Olympien des chevaux de bronze [2].

Progrès de la sculpture chez les Doriens : école argivo-sicyonienne. — Kanakhos. — L'Apollon de

1. Dans les statues de bronze l'œil, resté d'abord vide, était rempli par de l'émail et des métaux divers. (Cf. *Art égyptien*, p. 10.). — Sculpture polychrome en Espagne : Le *Saint François d'Assise* et la *Tête de Christ* à larmes de verre d'Al. Cano. — Hittorf soutint le premier, au grand scandale des artistes et des archéologues, que les Grecs coloriaient leurs édifices. (*Étude des temples de Sicile*, 1823. — N^lle éd. 1870.) V. aussi la restitution des Temples de Métaponte et de l'ancienne acropole d'Athènes, par Ch. Normand.

2. On a trouvé à Delphes une statue de cocher en bronze.

Piombino. — Agéladas. — A la suite de l'impulsion donnée par Dipoinos et Scyllis, des écoles puissantes s'étaient formées dans le Péloponèse. Sparte, qui avait déjà appelé *Théodore de Samos,* voyait s'établir chez elle (544) le Magnésien *Bathyclès*, auteur du trône d'or et d'ivoire de l'Apollon d'Amyclée, et devait se glorifier bientôt de *Gitidias,* qui fut aussi poète et architecte.

C'est encore la sculpture métallique qui est la plus heureusement et la plus fréquemment pratiquée. Elle l'est surtout avec succès à Corinthe et à Sicyone. Corinthe, plus que toute autre ville, était par ses deux ports en relation avec les Phéniciens, et une partie de sa population était peut-être originaire de la Phénicie [1]. Le coffret de Cypsélos passait encore au temps de Pausanias pour une merveille de toreutique. Sicyone rivalise de luxe avec les grandes villes de l'Orient depuis que, sous les Orthagorides (670-570), les Ioniens y ont repris leur place et contrebalancé les éléments doriens. Le sculpteur *Aristoclès de Cydonie* vient y affermir, vers l'an 550, l'influence de l'art crétois. Son fils *Cleætas,* ses deux petits-fils *Aristoclès le Jeune* et *Kanakhos,* attirent des élèves nombreux de toutes les parties de la Grèce. Kanakhos passe même pour le premier sculpteur de son temps. L'Apollon de bronze du Louvre, dit *Apollon de Piombino*, est vraisemblablement une imitation ou une copie de son Apollon Didyméen.

Malgré l'analogie de l'attitude, cette œuvre suffit à faire voir tous les progrès réalisés depuis l'Apollon de Ténéa. C'est de l'art archaïque encore, mais les formes sont « robustes et étudiées », dit avec raison M. Collignon. La figure est bien équilibrée, le torse modelé avec justesse : la sculpture grecque est vraiment née [2]. Il y a encore de la raideur et quelque dureté ; le procédé peut nous paraître trop sommaire, et la

1. C'est le temps de la puissance des Bacchiades et des Cypsélides.
2. Les yeux de l'Apollon de Piombino étaient d'argent, les lèvres sont incrustées de cuivre rouge. — La sculpture chryséléphantine est déjà en usage.

simplification du relief poussée trop loin. Mais est-ce par impuissance ou par volonté ? En regardant de près l'Apollon du Louvre, on constate que les pieds de la statue sont traités avec un souci du détail, une science des moindres muscles et des moindres os qui ferait honneur à des écoles classées comme savantes. Il semble que l'artiste ait voulu sur ce morceau, exécuté d'une manière fort différente du reste, montrer ce qu'il avait de délicatesse et d'habileté technique, tout en laissant à l'ensemble l'aspect sobre et simple que la destination de la statue et la tradition religieuse exigeaient.

Sicyone entraîne dans son mouvement l'école argienne, dont les plus grands noms sont : *Eutélidas, Chrysothémis* et surtout *Agéladas*. Agéladas dépassa Kanakhos, fit des œuvres colossales, comme le groupe de chevaux dédié à Delphes par les Tarentins, comme la statue de Cléosthènes, qu'il avait représenté avec son cocher et ses chevaux. Il ne nous reste rien de lui; mais il nous suffit pour sa gloire qu'il ait été le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias.

École d'Égine : les marbres de Munich. — L'influence de l'école argivo-sicyonienne est sensible dans l'école d'Égine. Si *Smilis,* son fondateur, était élève des Crétois (vers 550), *Callon* est élève des Doriens (vers 500). *Onatas* et son fils *Callitélès,* vers 455, portèrent plus haut encore le renom de l'école éginète, et ont probablement travaillé à ces frontons du temple d'Athéna à Égine qui, restaurés par Thordvaldsen, sont le trésor le plus précieux de la glyptothèque de Munich.

Cette œuvre considérable ne comprenait pas moins de 28 personnages. L'archaïsme se laisse voir encore par quelques côtés. Il se montre, avec affectation même, dans la figure de la divinité principale, de Pallas, qui est le centre du sujet : les formes en sont moins accusées, la pose est raide ; le sourire béat de la physionomie rappelle les statues beaucoup plus anciennes. Il ne faut pas s'en étonner. C'est en effet dans les

figures que la tradition entoure d'un aspect religieux, que l'archaïsme semble s'imposer[1].

Dans les autres figures aussi, la froideur uniforme des physionomies, un modelé parfois trop sommaire, montrent que l'art a encore des progrès généraux à accomplir. Mais la science anatomique singulièrement sûre qui accompagne cette simplification des formes, la fermeté aisée des attitudes, la sobre énergie des gestes, font de plusieurs de ces figures de véritables chefs-d'œuvre On les louerait davantage, si les sculpteurs de l'époque suivante ne les avaient pas dépassées.



Fig. 37. — La Pallas d'Egine.

École attique primitive. — Dès la fin du VIe siècle, les artistes athéniens « accusent déjà les tendances que nous retrouverons deux siècles plus tard dans Praxitèle, le goût du fini, un sens très vif de la grâce, des formes allongées et élégantes, par là même un peu maigres ». (COLLIGNON.) C'est ce que permet d'affirmer par exemple le bas-relief représentant une femme montant sur un char (à l'Acropole d'Athènes).

1. On remarque une anomalie analogue dans les œuvres de la première Renaissance italienne. Le Christ en croix d'Angelico, dans la grande fresque de Saint-Marc à Florence, ou même dans la fresque placée récemment au Louvre, est d'un style plus ancien que les figures qui l'accompagnent.

Un autre aspect de l'ancienne école attique nous est donné par la copie qui se trouve à Naples du groupe d'Harmodios et Aristogiton, œuvre de *Critias* et *Nésiotès,* groupe que Xerxès avait emporté en Perse comme un trophée et qui fut rendu à Athènes par Alexandre. Critias et Nésiotès sont les contemporains de *Hégias,* le premier maître de Phidias. Ce nom nous avertit que l'art grec touche à sa perfection et qu'Athènes va occuper le premier rang dans l'histoire artistique de la Grèce. Phidias ayant résumé l'art grec dans sa généralité et ayant été à la fois l'architecte et le sculpteur en chef de ce Parthénon qui est resté le type achevé de l'art hellénique, il importe, avant de nous occuper de lui, de revenir rapidement sur les origines de l'architecture classique de la Grèce[1].

II. — ÉLÉMENTS DE L'ARCHITECTURE GRECQUE[2]

La colonne et l'architrave. — Le principe des proportions simples. — L'architecture grecque a pour éléments dominants la colonne et l'architrave. Elle est fondée sur les *ordres* et sur le principe des *proportions simples.* Les doctrines de Pythagore, qui se répandirent dans le monde grec dans le temps où justement se constituait l'architecture des ordres, n'ont pas été étrangères au rôle que les rapports numériques jouèrent dès lors dans les constructions. Ce principe, dont les patientes et ingénieuses recherches des artistes et des archéologues modernes ont vérifié de plus en plus l'application, même pour les constructions les plus simples, a contribué plus que tout le reste à donner à l'architecture grecque son caractère particulier, ce quelque chose de complet, d'achevé, qu'on trouve difficilement ailleurs. Chaque édifice est un

1. Dans la Grande Grèce, alors dans tout l'éclat de sa prospérité, on peut citer l'école de Rhégium avec *Pythagoras.*

2. Choisy, *Études épigraphiques sur l'architecture grecque.* — Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.* — Chipiez, *Histoire des ordres grecs.*

ensemble dont toutes les parties se commandent et se déduisent les unes des autres; et de même que quelques fragments d'os permettent aux naturalistes de reconstituer une espèce disparue, de même il suffit de quelques débris pour reconstituer avec certitude un temple grec tout entier.

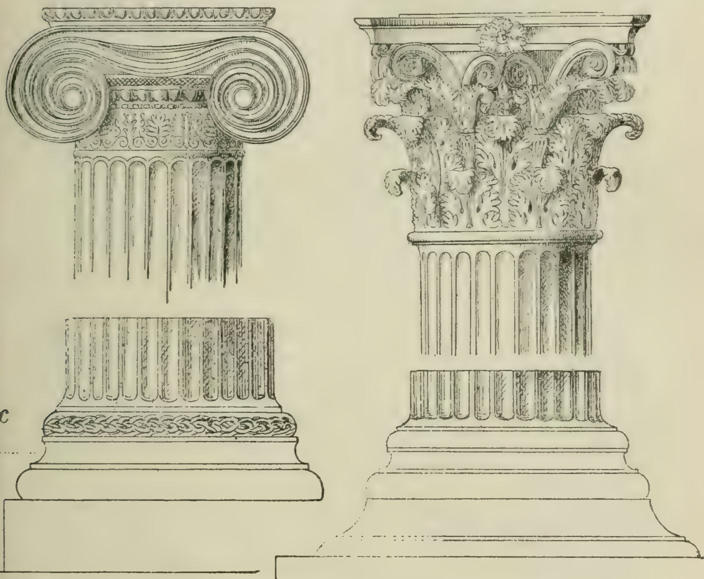


Fig. 38. — Ordre Ionique. — Ordre Corinthien.

Les ordres grecs. — Sans entrer dans la questlon controversée de l'origine des ordres grecs, nous constaterons qu'au moment où paraît Phidias, l'ordre dorique et l'ordre ionique ont atteint leur forme la plus parfaite, et que l'ordre corinthien va se constituer.

1° *Ordre dorique.* — L'*ordre dorique* est l'ordre de la Grèce propre, de la Hellade occidentale. Le plus ancien type qu'on en possède est celui du temple de Corinthe,

antérieur probablement au VIIe siècle. Le fût de la colonne n'a pas même en hauteur quatre diamètres, et l'ordre dorique présente là un caractère de lourdeur excessive ; mais il s'en dégage progressivement à Sélinonte, à Pæstum (4 diam. 1/2), et apparaît dans toute sa beauté au Parthénon (5 diam. 1/2), au ve s. ; il a perdu alors sa pesanteur, tout en conservant dans la fière harmonie de ses proportions son caractère de force et de simplicité. L'ordre dorique (fig. 39) n'a pas de base ; le fût s'appuie directement sur le pavé du temple, portant sur des degrés (A). Ce fût est un tronc de cône très allongé, légèrement renflé. Il est couvert de cannelures (B) (20 au Parthénon) se coupant à arêtes vives et montant jusqu'au chapiteau. Le chapiteau, très simple, est composé d'une échine (C) et d'un abaque ou tailloir (D). Au-dessus du tailloir commence l'entablement.

Quand même on admettrait que les architectes grecs qui ont bâti des temples de pierre ont surtout cherché à se dégager du type de l'architecture de bois, et que le fronton semble fait, comme le dit M. Boutmy, pour atténuer et non pour affirmer l'idée du comble, il n'en est pas moins vraisemblable, sinon certain, qu'ils ont eu cette architecture pour point de départ[1]. La construction en bois permet de se rendre compte des divers éléments de l'*entablement dorique*. Au-dessus de l'*architrave,* grande poutre joignant les supports (E), commence la *frise*. Le bout des solives reposant transversalement sur l'architrave est accusé par une saillie portant deux canaux entaillés appelés glyphes et deux demi-canaux : d'où le nom de *triglyphes* (F). Autrefois l'intervalle entre les triglyphes était vide, et c'est par là que, dans l'*Iphigénie en Tau-*

1. On sait que le temple de Junon à Olympie était primitivement de bois. La découverte de ce temple en 1876 a confirmé une fois de plus l'exactitude de Pausanias. Ses colonnes doriques diffèrent toutes entre elles, parce qu'elles ont remplacé au fur et à mesure les colonnes de bois qui pourrissaient.

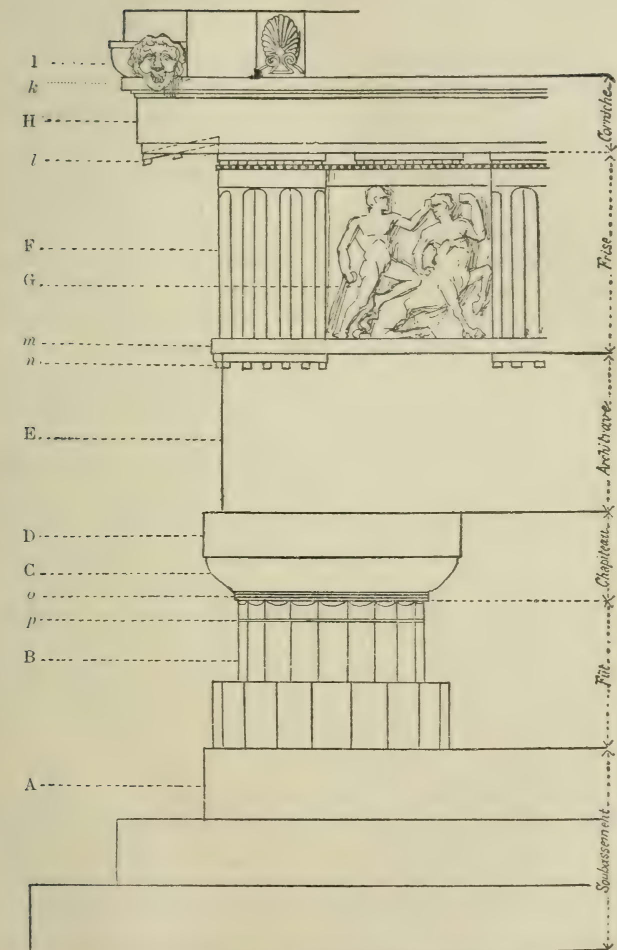


Fig. 39. — L'entablement dorique (Panthéon).
k, chéneau; *l*, mutules; *m*, bande; *n*, gouttes; *o*, annelet; *p*, gorgerin.

ride d'Euripide, Oreste et Pylade se promettent de pénétrer dans le temple d'Artémis. Le vide entre les triglyphes fut plus tard rempli par une pierre plate rectangulaire : c'est la *métope* (G). Au-dessus de la frise est placée la *corniche* (H), terminée par une moulure appelée *cimaise* (I), sur laquelle repose le toit.

2° *Ordre ionique.* — L'*ordre ionique* (fig. 38), qui domine dans les colonies de l'Asie Mineure, dans la Hellade orientale, est d'origine asiatique : on en trouve les éléments dans les monuments assyriens et phéniciens ; il est postérieur au dorique et ne se montre définitivement constitué qu'au temple d'Artémis à Ephèse, vers l'année 580. Plus élégant, plus orné que le dorique, mais sans surcharge, et susceptible de beaucoup plus de variété, il se développa bientôt à côté de lui dans la Grèce propre. Il brilla de tout son éclat aux Propylées d'Athènes. Mais il y est encore uni à l'ordre dorique, qui est employé à l'extérieur, l'ordre ionique ne l'étant qu'à l'intérieur du monument [1].

Ce qui distingue tout d'abord l'ordre ionique, c'est son chapiteau portant des *volutes* en spirale (*a*). Ces volutes sont reliées soit par des lignes droites (temple d'Apollon Didyméen et autres temples de l'Asie Mineure), soit par des lignes fléchissantes (Victoire Aptère et Érecthéion d'Athènes), soit même, mais rarement, par des lignes surélevées reliant les deux volutes d'une même face dans une courbe unique (temple d'Apollon à Bassæ)[2]. Le fût ionique

1. Il fut ainsi employé au Parthénon dans l'opisthodome.

2. On a voulu voir dans ces volutes une imitation de boucles de cheveux, en les rapprochant des chapiteaux hathoriques de l'Égypte, et surtout des chapiteaux cypriotes, dont on voit des échantillons au Louvre. C'est peut-être à Chypre, alors dans tout le développement de sa puissance maritime, et où l'Orient et l'Occident se rencontraient, que se constitua la première forme de l'ionique dans le chapiteau de Trapeza près Famagouste, au Louvre. Le chapiteau ionique n'étant pas pareil sur ses quatre faces, une difficulté se présente pour la colonne d'angle. On la résolut au temple de la Victoire Aptère par un chapiteau d'angle spécial disposé de manière à terminer la façade frontale, tout en commençant la façade latérale. On a constitué aussi un ordre ionique normal aux quatre faces semblables (premier exemple à Phigalie). C'est un ionique analogue qui a prévalu dans les temps modernes.

est en général plus élancé que le dorique (neuf diamètres environ à l'Érecthéion). Les cannelures sont plus rapprochées (au nombre de vingt-quatre en général), plus creuses, séparées par une côte et non par une arête, terminées enfin par une calotte en quart de sphère, comme une niche (*b*). Une différence fondamentale, c'est que l'ionique a une base composée au moins de deux tores (*c* et *c'*) reliés par une courbe rentrante appelée scotie (*d*) et reposant sur une plinthe (*e*). Dans l'entablement il n'y a plus de triglyphes, ce qui donne une frise unie plus favorable au développement des sculptures.

3° *Ordre corinthien.* — Vers le milieu du ve siècle parut l'*ordre corinthien,* dont on attribuait l'invention à *Callimaque* de Corinthe (440). Le chapiteau très fouillé, en forme de feuilles d'acanthe, était d'abord métallique. Le fût en général a une hauteur de dix fois le diamètre. L'ordre corinthien ne fut employé à l'origine que pour des colonnes isolées, comme celle qu'Ictinos plaça dans le temple de Bassæ, vers 430. En 390, *Scopas* l'appliquait à la colonnade intérieure du temple d'Athena à Tégée : ce fut seulement vers la fin du IVe siècle que *Thargelios* l'appliqua à l'ordonnance extérieure d'un édifice important : l'Asclépion de Tralles. Le premier exemple qui nous en soit parvenu, le petit monument choragique de Lysicrate à Athènes, est un peu antérieur (335).

4° *Ordre cariatide.* — Mais longtemps avant cette date, ce que l'on pourrait appeler l'ordre humain avait été déjà employé. Il peut se subdiviser : 1° l'ordre persique ou atlante, où la colonne est remplacée par une figure d'homme (de plus de 7 mètres de haut au temple de Zeus à Agrigente) correspond à l'ordre dorique ; 2° l'ordre cariatide, où une figure de femme tient la place de la colonne (à l'Érechthéion, fig. 48), rappelle l'ordre ionique[1].

1. Des atlantes en forme de satyres accroupis soutenaient l'avant-scène au théâtre de Dionysios à Athènes.

Les temples grecs. — Description générale. — Classification sommaire. — Le temple présente le type le plus caractéristique de l'architecture grecque. Il est construit sur un emplacement consacré entouré d'une cour et d'une enceinte avec les demeures des prêtres. Il ne repose pas sur le sol, mais sur un soubassement de pierre à degrés. Il se compose avant tout d'un sanctuaire (*naos* ou *cella*) où se trouve le simulacre ou la statue du dieu.



Fig. 40. — Cariatide.

On distingue généralement les temples d'après le rôle que les colonnes jouent dans leur disposition. Le temple est dit à *antes* [1] quand les deux extrémités de la façade sont formées par le prolongement des murs de la cella et comprennent entre eux deux colonnes intermédiaires (fig. 41); *prostyle*, quand cette façade est formée d'une rangée de quatre colonnes indépendantes, distinctes de la cella; *amphiprostyle*, lorsque cette disposition se répète à la façade postérieure (fig. 42); *périptère* (fig. 44), lorsque la colonnade se prolonge le long des murs latéraux et fait ainsi tout le tour du temple (le temple a au moins alors 6 colonnes de façade); *diptère*, lorsqu'il est entouré d'une double rangée de colonnes (8 colonnes au moins de façade).



Fig. 41.

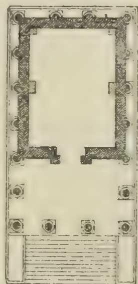


Fig. 42.

Plus tard, *Hermogènes*, au temps d'Alexandre, supprimait, à Téos, un des deux rangs de colonnes, tout en laissant la même distance entre la colonne extérieure et le mur du sanctuaire, le bois remplaçant la pierre dans la couverture de pourtour. Ce fut le temple *pseudodiptère* [2]. Rarement en

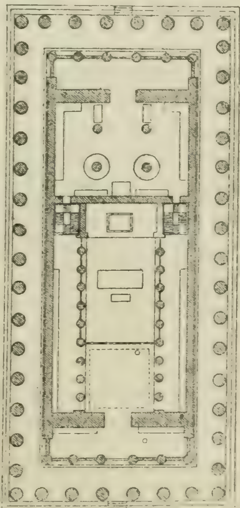
1. On appelle *antes* des piliers carrés formant l'extrémité des murs.
2. On peut supposer aussi un temple pseudodiptère à colonnes engagées.

Grèce, mais plus souvent à l'époque romaine (Maison carrée de Nîmes), les colonnes du temple périptère, au lieu d'être indépendantes des murs latéraux comme sur la façade, furent engagées dans ces murs : ce fut le temple *pseudopériptère* (fig. 43).


Fig. 43.

On peut aussi classer les temples d'après le nombre des colonnes de leur façade, depuis 4 jusqu'à 12 (tétrastyle à la Victoire Aptère d'Athènes, dodécastyle au grand temple d'Éleusis), ou d'après le plus ou moins d'écartement des colonnes (*pycnostyle* lorsque l'entre-colonnement est de trois modules, c'est-à-dire de trois fois le diamètre de la base ; *aræostyle*, plus de six modules).

L'intérieur des temples d'une certaine importance (nous prendrons pour type le Parthé trois parties. 1° Un vestibule (*pronaos*) était formé par le prolongement des murs de la cella et par un mur transversal. 2° Le sanctuaire proprement dit était comme partagé en trois nefs par un double ordre de colonnes superposées, mais de telle sorte que la ligne inclinée des colonnes basses se continuait dans les colonnes supérieures ; cet ordre supérieur était parfois ionique même dans les temples doriques ; c'est là qu'était placée la statue d'Athéna ; la décoration de ce sanctuaire était des plus riches. « Qu'on se figure, dit M. Collignon, des colonnes décorées d'armes, de boucliers ; qu'on se figure des œuvres d'art, des tables votives, de somptueuses étoffes accumulées autour de la statue de la déesse... Les églises byzantines peuvent seules nous donner une idée de ce qu'était la décoration du naos grec » 3° L'opisthodome ou pièce postérieure con-


Fig. 44 — Plan du Parthénon.

tenait le trésor de la déesse et le trésor de la république; on y conservait aussi des souvenirs historiques, tels que le cimeterre de Mardonius [1].

Dans la construction, la pierre était seule employée, sauf pour la charpente du toit et pour la couverture de l'édifice ; mais même là, des plaques de marbre remplaçaient souvent les tuiles. Les pierres étaient appareillées sans liaison de mortier, les architraves étaient d'un seul morceau ; pour pouvoir élever plus facilement ces énormes pierres, on faisait parfois à leurs extrémités une entaille en forme d'U ou de fer à cheval, où des cordes pouvaient être engagées [2].

Puissance des colonies et des îles : Samos, Éphèse, Pæstum, Agrigente, Sélinonte. — Mais au moment où se constituaient les types architectoniques de l'art grec, les colonies et les îles se trouvaient encore être plus puissantes et plus civilisées que la métropole. Samos, qui sous le tyran Polycrate avait joui d'une grande prospérité, possédait un temple d'Héra le plus grand du monde grec après le temple de Diane à Éphèse. Celui-ci, qui passait pour une des merveilles du monde, comptait 142 m. sur 75; ses colonnes monolithes avaient été données par Crésus. Commencé par *Chersiphron*, à la fin du VIIe s., il fut continué par *Métagènes*, *Démétrios* et *Pœonios*; il n'en reste rien. Au contraire, la Grande Grece et la Sicile nous présentent encore des ruines admirables, où l'on peut juger de l'art un peu fruste, mais simple, énergique, de ces premiers temps, à Pæstum, à Métaponte, à Syracuse, à Agrigente, à Tauroménium, à Ségeste, à Sélinonte. Sélinonte offre peut-être l'ensemble de ruines religieuses le plus considérable de l'Europe. On n'y compte pas moins

1. Un des problèmes qui ont le plus occupé les archéologues est celui de l'éclairage des temples. M. Chipiez l'a résolu d'une façon simple et ingénieuse dans le modèle en relief du Parthénon qu'on a vu à l'Exposition universelle de 1889, et dans les dessins qui se trouvent aujourd'hui à la Sorbonne. Pour la décoration du Parthénon, voir la restitution de Loviot. (École des beaux-arts.)

2. Cette disposition se voit dans les débris du temple de Zeus à Agrigente; l'entaille a $0^m,14$ de profondeur et $0^m,05$ de large.

de sept temples. Le plus grand est resté inachevé, la ville ayant été détruite en 409 par Annibal Giscon. Cette interruption brusque des travaux nous donne plus d'un renseignement sur les procédés de construction des Grecs. Les colonnes étaient cannelées sur place ; en effet, la plu-



Fig. 45. — Intérieur du temple de Neptune à Pæstum.

part des colonnes sont sans cannelures, et dans d'autres le travail n'est que commencé[1]. Ce temple mesure 110 mètres sur 40; la Madeleine à Paris, 102 mètres sur 43^{m},50.

1. L'exploration des carrières voisines a été aussi intéressante à ce point de vue. Des explorations à Sélinonte, faites en 1891, ont mis au jour l'allée principale de l'Acropole, les fortifications d'Hermocrate (408), et le soubassement d'un nouveau temple jusqu'ici inconnu; ce qui porta à huit le nombre des temples retrouvés. Nouvelles fouilles de Fougères et Hulot (1908).

CHAPITRE III

LE SIÈCLE DE PÉRICLÈS ET DE PHIDIAS

I. — ATHÈNES ET PÉRICLÈS

L'esprit athénien au cinquième siècle : le citoyen. — Union de l'art et de la littérature. — Mais ce n'était cependant ni en Italie ni en Asie Mineure que l'art grec allait arriver à sa perfection. C'est Athènes, dans la Hellade propre, qui allait avoir l'honneur de donner à l'art comme à la littérature hellénique son expression la plus complète, la plus caractéristique et la plus haute. Et cependant l'art et la littérature ne sont pas alors à Athènes une

passion exclusive qui se développe aux dépens des autres branches de l'activité humaine. Non, elle ne rompait en rien l'harmonie, et le vrai citoyen à Athènes est, comme l'*honnête homme* au XVII[e] siècle, celui qui ne se pique de rien. Lorsque Eschyle meurt sur une terre étrangère, il ne fait pas même allusion sur son épitaphe aux œuvres de son génie, mais il tient à ce qu'on n'oublie pas qu'il fut citoyen d'Athènes et qu'il a su bravement combattre pour la défendre[1]. La littérature et l'art sont intimement unis. Ils puisent aux mêmes sources. Ils s'inspirent des mêmes sentiments et tendent à produire sur les âmes les mêmes impressions. Une grande partie des peintures et des sculptures grecques n'est que l'illustration d'Homère, d'Hésiode et des poètes des cycles héroïques. Bientôt la tragédie viendra rendre encore plus populaires les aventures des héros et des dieux. Elle sera « le cadre naturel dans lequel se présentent à l'imagination tous les souvenirs, toutes les légendes du passé. La tragédie crée aussi un besoin d'émotion dramatique[2] », et familiarise le public avec l'étude des passions et des caractères; de là une plus grande variété dans les sujets, une plus grande liberté, une plus grande confiance pour l'artiste, qui est sûr d'être mieux compris. De là le goût de l'expression morale; de là la place de plus en plus grande que prennent dans l'art la

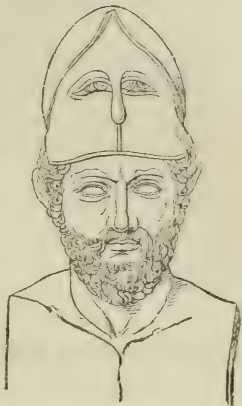


Fig. 46. — Périclès.

1. « Ce monument couvre Eschyle, fils d'Euphorion, Athénien... Le bois si renommé de Marathon, et le Mède à la longue chevelure diront quelle fut sa valeur : ils la connaissent. »

2. P. Girard, *Peinture grecque*, p. 228.

psychologie et le pathétique. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la parenté intellectuelle qui existe en Grèce plus encore qu'ailleurs entre les poètes et les artistes. Les génies Sophocle et Phidias sont frères[1].

Périclès et les grands travaux publics. — Son Discours apologétique. — Au milieu de tant de noms célèbres qui se pressent alors en Grèce et surtout à Athènes, c'est cependant avec raison que la postérité a choisi le nom de Périclès pour résumer les gloires de ce temps et désigner un siècle qui brille entre tous. Son influence sur l'histoire de l'esprit humain, son influence sur l'art ne s'exerça pas et elle ne pouvait s'exercer comme celle d'un Léon X ou d'un Louis XIV; mais elle n'en fut pas moins profonde, et l'on peut dire qu'elle fut meilleure, car elle ne nuisit pas à la liberté des artistes. Périclès s'efforça de faire comprendre au peuple qui dépendait de sa parole la grandeur et l'utilité qu'il y avait pour une cité à aimer les arts et à élever de beaux monuments.

Il ne manquait pas même alors de ces esprits étroits et grossiers qui se vantaient d'être pratiques et blâmaient vivement tant de dépenses frivoles. Les jalousies personnelles, les rivalités politiques, accueillaient et répandaient avec empressement ces critiques, qui trouvaient aussi un écho dans ces hommes qui sont quand même les partisans du passé. En dehors d'Athènes, des réclamations plus vives et en apparence plus justifiées se faisaient entendre. Les membres de la confédération de Délos se plaignaient de voir ainsi employer pour la seule gloire d'Athènes l'argent du tribut qui aurait dû être consacré aux dépenses militaires et destiné à protéger

1. Il faut remarquer cependant qu'au temps de Phidias et de Sophocle la prose attique n'a pas encore atteint sa forme parfaite. Quelle que soit la parenté intellectuelle et morale qui existe entre Thucydide et le grand sculpteur, il y a dans la *Guerre du Péloponèse* quelque chose de pénible, sinon d'obscur, dont on ne retrouve pas trace dans les sculptures du Parthénon. L'aisance suprême y règne, et l'effort n'y paraît point. Phidias serait plutôt le Platon que le Thucydide de la sculpture.

la confédération contre les Perses. Mais Périclès répondait victorieusement à toutes ces attaques. Aux confédérés il disait que puisque Athènes remplissait les devoirs auxquels elle s'était engagée, que la piraterie était châtiée, que les Perses observaient les traités, puisque (et on ne pouvait le nier) la navigation de l'archipel n'avait jamais été plus sûre et plus prospère, était-il si injuste que les Athéniens, qui seuls formaient l'armée permanente de la ligue, toujours prête à combattre pour la défense des alliés et pour éloigner les Barbares de leurs frontières, « prélevassent à leur profit en temps de paix une partie du budget de la guerre » ?

Périclès affirmait donc le droit d'Athènes à disposer des contributions des alliés ; et il soutenait qu'il n'y avait rien de mieux justifié que ces dépenses qui paraissaient inutiles à ses adversaires. « La ville, abondamment pourvue de tous les moyens de défense que la guerre exige, devait, disait-il, employer ses richesses à des ouvrages qui, une fois achevés, lui assureraient une gloire immortelle. La marine marchande prenant un développement inconnu jusqu'alors pour transporter les matériaux; des ateliers de tout genre mis en activité; l'emploi et la fabrication d'une immense quantité de matières alimentant l'industrie et les arts; un mouvement général utilisant tous les bras : telles sont les ressources incalculables que ces constructions procurent aux citoyens, qui presque tous reçoivent de cette sorte des salaires du trésor public ; c'est ainsi que la ville tire d'elle-même sa subsistance et son embellissement Ceux que leur âge et leur force appellent à la profession des armes reçoivent de l'État une solde qui suffit à leur entretien. J'ai donc voulu que la classe du peuple qui ne fait pas le service militaire et qui vit de son travail eût part aussi à cette distribution des deniers publics ; mais afin qu'elle ne devînt pas le prix de la paresse et de l'oisiveté, j'ai appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices où tous les arts trouveront à s'occuper longtemps. »

Rôle de Phidias. — Périclès put mettre à la tête de ces grands travaux le plus illustre des artistes qu'ait pro-

duits la Grèce, Phidias (498-431), qui était à peu près son contemporain. Le nom de Phidias domine cette époque aussi bien dans l'architecture que dans la sculpture [1].

II. — ARCHITECTURE.

L'Acropole d'Athènes. — Phidias, Callicrates, Ictinos, Mnésiclès. — A cette date, l'architecture hellénique est en possession des divers types qu'elle ne fera que varier ou développer. Sans parler des édifices religieux, le stade, l'hippodrome, le théâtre, le gymnase, la palestre, les odéons, les propylées, les portiques, les agoras, les monuments funéraires, les fortifications, ont une importance considérable. Par son mélange de constructions civiles et religieuses, l'Acropole d'Athènes et ses abords présentent comme un résumé de l'architecture grecque de la belle époque [2]. Même dans les œuvres purement utiles, nulle architecture ne posséda à l'égal de l'art grec la double perfection du travail et de la forme.

Sous la direction de *Phidias*, *Callicrates* et *Ictinos* construisirent le temple de Pallas appelé le Parthénon, Callicratès (vers 450) le temple de la Victoire Aptère et *Mnésiclès* les *Propylées* (437-408); l'*Érechthéion* avec le portique des cariatides fut commencé l'année où l'on terminait les Propylées. Sur le flanc de l'Acropole, et creusé en partie dans le rocher même, se trouvait le théâtre de Dionysios, commencé en 496, mais qui ne fut achevé que beaucoup plus tard. A l'est de ce théâtre et contigu à lui, Périclès avait fait construire un nouvel odéon. Les odéons, à la différence des théâtres, étaient couverts d'une toiture soutenue par des colonnes. Dans l'odéon de

1. Il s'était aussi occupé de peinture. Sur Phidias, v. de Ronchaud, *Vie de Phidias*; Collignon, *Phidias*; Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*.

2. Sur le Parthénon de Périclès voir surtout les études de L. Magne (1895). Pour l'ancienne Acropole et l'ancien Parthénon, tels qu'ils étaient avant l'incendie de Xerxès, voir les travaux de Ch. Normand.

Périclès la toiture, de forme pointue, était décorée des mâts et des antennes des vaisseaux perses pris à Salamine et à Mycale; elle rappelait l'aspect de la tente de Xerxès.

Le ve siècle vit aussi s'élever dans tout le monde grec un grand nombre de monuments. A Athènes même, avant le Parthénon, Cimon avait fait construire en 469 le *The-*



Fig. 47. — Vue de l'Acropole restaurée d'après Lambert.

scion; c'est un des mieux conservés des temples grecs, avec le temple d'Apollon à Bassæ, près de Phigalie, construit par Ictinos sur un plateau de onze cents mètres de haut, et qui de ses 38 colonnes en a encore 30 debout.

Hippodamos. — Construction des villes. — Rhodes. — On éleva même des villes nouvelles; *Hippodamos* de Milet donna le plan du Pirée, de son port et de ses arsenaux. Il passait pour avoir le premier parmi les Grecs divisé les villes en quartiers réguliers. Il fut appelé en Italie pour diriger aussi la construction de Thurium, lorsque des colons athéniens allèrent s'établir sur l'emplace

ment de Sybaris. Mais il put mieux encore déployer ses talents d'ingénieur et d'architecte lorsque les grandes cités de l'île de Rhodes, voulant avoir une capitale commune, le chargèrent de diriger la construction de la cité qui devait recevoir le même nom que l'île (408). Il la développa en forme de théâtre, avec des rues rayonnantes, et en fit une des plus belles villes du monde[1].

Le Parthénon. — Mais quelles qu'aient été l'importance de ces constructions, le Parthénon n'en est pas moins resté dans la mémoire des hommes comme le chef-d'œuvre de l'architecture grecque.

On n'y retrouve pas les dimensions colossales des monuments orientaux. La façade n'a que 36 mètres de largeur, sur une longueur d'environ 70 mètres. L'artiste n'a pas cherché à étonner l'esprit, mais à faire naître une admiration profonde et durable par le spectacle de l'harmonie et de la beauté parfaite. Ce monument avait coûté 2,000 talents, plus de 9 millions de francs. Cette somme, énorme pour le temps, s'explique par la perfection de l'exécution dans les moindres détails. Un fait montrera à quel point cet amour de la perfection était poussé. Les premiers architectes qui mesurèrent le Parthénon avec une rigoureuse précision, Pennethorne, Penrose, s'aperçurent avec étonnement que les chiffres ne concordaient pas entre eux comme ils auraient dû le faire.

1. Cet Hippodamos est une des figures les plus originales et les plus intéressantes de l'art grec. Il avait l'esprit très cultivé. Il se piquait de posséder de grandes connaissances sur toutes les choses de la nature, et il est le premier qui, sans avoir pris aucune part active à l'administration, ait entrepris d'écrire sur la meilleure forme de gouvernement. On retrouve dans son utopie politique la précision géométrique et la symétrie chères à un ingénieur : l'État est tout-puissant ; les citoyens sont divisés en trois classes : laboureurs, artisans, guerriers. La République de Platon et le gouvernement de Salente dans le *Télémaque* rappellent les doctrines d'Hippodamos. (*V.* ARISTOTE, *Politique,* II, ch. v.) Hippodamos, quelle que fût sa juste gloire, ne dédaignait pas les petits moyens pour retenir l'attention publique. Il affectait de se montrer avec une longue chevelure, alors que cette mode était abandonnée depuis longtemps. Il portait, été comme hiver, les mêmes habits, qui bien que simples en apparence, étaient d'un tissu chaud et moelleux. Il donna au peuple sa maison du Pirée, sur l'emplacement de laquelle s'éleva plus tard l'Agora dit d'Hippodamos.

Ils crurent d'abord avoir commis des erreurs. Mais, voyant

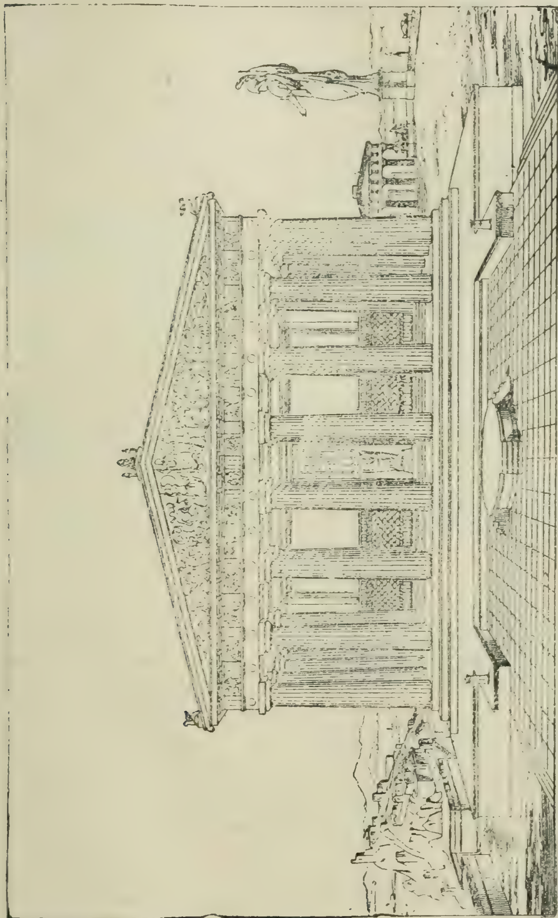


Fig. 48. — Le Parthénon

bientôt que ces erreurs se répétaient régulièrement, ils arrivèrent à constater que le Parthénon n'était pas un paral-

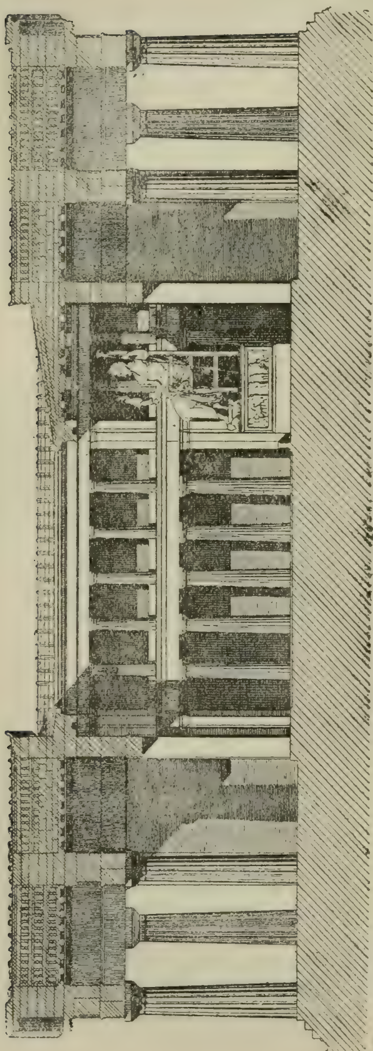


Fig. 32. — Coupe du temple de Jupiter à Olympie.

lélépipède rectangle, mais une pyramide tronquée à inclinaison très faible. Tout y avait été calculé de manière que rien ne choquât les exigences les plus raffinées de la vision. Ayant reconnu que les lignes mathématiquement horizontales paraissent s'infléchir vers le sol, les Grecs les surélevèrent en leur donnant une forme légèrement curviligne dans le soubassement, les architraves et la corniche. Comme les lignes verticales de hauteur considérable semblent pencher en avant, ils infléchirent vers le centre le mur de la cella et des axes des colonnes. Les colonnes d'angle, plus dégagées plus entourées de lumière que les autres, risquaient de paraître plus minces : on leur

donna des dimensions plus fortes. Les métopes eurent un peu plus de hauteur que de largeur, afin de paraître carrées pour celui qui les voyait du sol[1]. Le Parthénon était encore à peu près intact extérieurement à la fin du XVIIe siècle, (les Turcs en avaient fait une poudrière), lorsque Morosini et Kœnigsmark, vinrent mettre le siège devant Athènes (1687). Ils n'hésitèrent pas à diriger leurs bombes sur le monument, que les Barbares

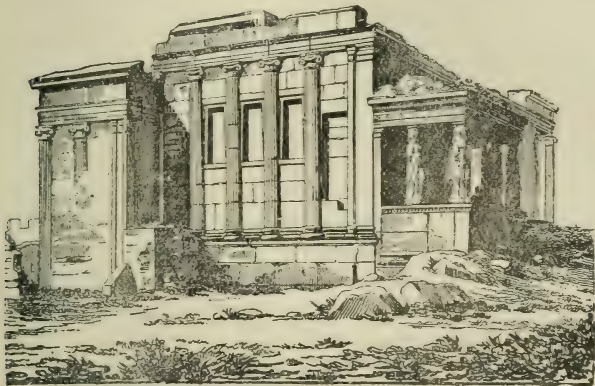


Fig. 50. — L'Érecthéion à Athènes.

avaient respecté. La toiture sauta, et un grand nombre de sculptures furent détruites. Ce qu'il en reste, soit à Athènes, soit au Musée Britannique, suffit à confirmer l'opinion de l'antiquité qui plaçait les statues et bas-reliefs du Parthénon au premier rang parmi les œuvres de l'art grec.

III. — SCULPTURE.

La sculpture est par excellence l'art de la Grèce, et au Ve siècle cet art, en possession de toute la science, de toute l'habileté technique qui lui est nécessaire, trouve dans le sentiment religieux et national « une grandeur et une pureté d'inspiration qui ne seront pas dépassées »

1. Tout cela était un système raisonné qu'explique Vitruve.

Les prédécesseurs de Phidias: Myron à Argos, Kalamis à Athènes. — Phidias, comme on l'a vu, après avoir étudié à Athènes, avait achevé de former son talent à Argos à l'école d'Agéladas; il y rencontra *Myron*. Myron était déjà un novateur; il donnait à ses figures plus de mouvement et de liberté. Sa statue du *Discobole* parut de son temps une œuvre pleine d'audace et est restée justement célèbre. Il excellait aussi dans la représentation des animaux : « Berger, dit une poésie grecque, fais paître ton troupeau plus loin, de peur que, croyant voir respirer la vache de Myron, tu ne la veuilles emmener avec tes bœufs. »

Lorsque Phidias revint à Athènes, le sculpteur jouissant de la plus grande notoriété était *Kalamis,* dont les sculptures du Theseion peuvent faire comprendre le style[1]. Mais Phidias allait tellement dépasser Kalamis et Myron, que ces grands artistes, qui étaient presque ses contemporains, ne tardèrent pas à paraître notablement plus anciens, et qu'on oublia les progrès qu'ils avaient réalisés.

Phidias. Ses premiers ouvrages. — Phidias, en effet, fondit ensemble les qualités attiques et doriennes en y ajoutant son propre génie, et fut la personnification de l'art hellénique tout entier, en même temps que le plus grand artiste d'Athènes. Il travaille d'abord sous l'administration de Cimon. Il fait alors le groupe de bronze consacré à Delphes avec le butin de Marathon, groupe où il représenta Miltiade en compagnie de treize héros; l'*Athéna de Lemnos;* l'*Athéna Promachos,* qui se dressait sur un piédestal isolé au sommet de l'Acropole, à quelque distance à gauche du Parthénon, et dont on voyait la lance de l'entrée du golfe Saronique.

Le Parthénon. — Mais c'est de l'administration de Périclès que datent ses œuvres les plus célèbres : les

1. Le bas-relief d'Éleusis représentant *Cérès faisant connaître le blé à Triptolème* n'a pas d'attribution certaine; mais c'est peut-être l'œuvre la plus remarquable qui nous reste de l'école attique immédiatement avant Phidias.

frontons, la frise, les métopes et la statue de Pallas du Parthénon. Des parties qui subsistent encore, ce qui n'est pas à Athènes est à Londres, sauf un des bas-reliefs de la frise, une métope et une tête fort endommagée que l'on voit au Louvre. Les frontons ont donné lieu à des interprétations bien diverses ; mais ces œuvres mutilées, l'Ilissus, le Thésée, les Kharites, le groupe de Déméter et Coré, etc., n'en ont pas moins épuisé l'admiration. « La sublimité



Fig. 51. — Parthénon ; frise orientale.

de l'art grec y éclate, dit A. Tonnellé. Pourtant, comme ces mouvements sont naturels ! Il semble qu'ils ne puissent être autres, et que ce soit la nature ou la réalité qui ces-



Fig. 52. — Parthénon : frise orientale.

sent d'être naturelles quand elles s'en écartent. » Nous pouvons mieux juger de la frise qui, courant tout le long de la colonnade, représente la procession des Panathénées et fait par conséquent défiler sous nos yeux toute la cité athénienne[1]. Quelle variété de gestes, de groupes et

1. On peut en voir un moulage à l'École des beaux-arts. L'étude technique de ces œuvres offrirait aussi un grand intérêt ; le métal y était mêlé avec discrétion au marbre : des trous dans la pierre et des traces de rouille prou-

de caractères! quelle élégance et quelle force! quelle animation dans ces cavaliers! quelle grâce dans ces canéphores! quelle noblesse dans ces vieillards, et comme tout est à la fois vivant et clair! comme tout est disposé sans effort dans les conditions qui conviennent le mieux au bas-relief! C'est là une des plus grandes compositions qu'un statuaire ait jamais conçues. « Les frontons et la frise du Parthénon semblent marquer pour nous, dit M. de Ronchaud, les limites de l'art, et ce qu'il en reste nous permet de juger du génie de Phidias, de cet artiste incomparable qui unit à un art souverain une souveraine simplicité, et dont la science profonde est toujours vivante » Cependant les anciens leur préféraient la statue colossale de Pallas qui était à l'intérieur du temple. C'était une de ces statues chryséléphantines où les anciens déployaient pour la matière et le travail un luxe dont nous avons peine à nous faire une idée. Pour les chairs on employait l'ivoire; pour les vêtements, l'or, qui recevait diverses teintes, brunes, rouges ou vertes, et auquel on mêlait des incrustations et des émaux[1].



Fig. 53.
Parthénon : frise occidentale.

Exil de Phidias. — Mais Phidias, comme tous ceux que la gloire accompagne, avait beaucoup d'ennemis; de plus, les ennemis de Périclès, ne trouvant aucune occasion ou n'ayant pas le courage d'attaquer celui qui dirigeait

vent que, par exemple, le harnachement des chevaux, qui manque actuellement sur la sculpture, était rapporté en bronze.

1. Essais analogues de notre temps : la *Pallas* de Simart (à Dampierre), la *Bellone* de Gérome, etc. — Une inscription découverte en 1889 à l'Acropole contient une partie des comptes de la Pallas du Parthénon. — Sur la haute idée que l'on avait de Phidias voir par ex. Aristophane, *La Paix*, v. 615-20.

alors les affaires de la république, s'en prenaient à ses amis, essayant de les déshonorer ou de les faire souffrir, pour déconsidérer ou attrister Périclès lui-même.

Phidias fut accusé de malversations. Mais il put facilement se justifier. De même que le gouvernement espagnol accusait naguère d'hérésie et faisait livrer à l'inquisition ceux qu'il voulait perdre plus sûrement, les ennemis de Phidias l'accusèrent d'impiété. « Sur le bouclier de la déesse, où est ciselée la *Victoire de Thésée sur les Amazones*, il s'est, disent-ils, représenté lui-même sous les traits d'un vieillard qui soulève un rocher. Le grand âge qu'il s'est attribué n'empêche pas de le reconnaître. Il ne s'en est pas tenu là. Il y a aussi placé son ami Périclès. Vainement la main levée pour lancer le javelot cache une partie de la figure. On ne peut nier que ce soit lui. » Phidias crut devoir quitter Athènes; mais cet exil profita à sa gloire.



Fig. 54. — Parthénon : fronton oriental, les Kharites.

Le Jupiter Olympien. — Il se retira en Élide, et les prêtres d'Olympie lui confièrent l'exécution en or et en ivoire de ce Jupiter Olympien qui passa pour une des merveilles du monde. Le dieu, quoique assis, avait $9^{m},25$, son piédestal ayant déjà 3 mètres de hauteur. Il est resté le type de Jupiter, le type du dieu suprême, unissant la majesté à la douceur, la puissance à la sérénité.

Aucune œuvre n'a été entourée d'un respect plus profond et plus durable. Par la beauté de son Jupiter Olympien, disait Quintilien, Phidias a rehaussé l'idée que la religion nous donnait de cette divinité. Dion Chrysostome affirmait

que quand on l'avait vue il était impossible de se figurer la Divinité autrement. Les esprits les plus austères ne pouvaient rester insensibles à cette beauté, et c'est Épictète qui nous apprend que l'on considérait comme un malheur de mourir sans l'avoir vue. Cette statue faisait comprendre aux païens quelque chose de l'unité de la puissance divine. Raul-Émile, après

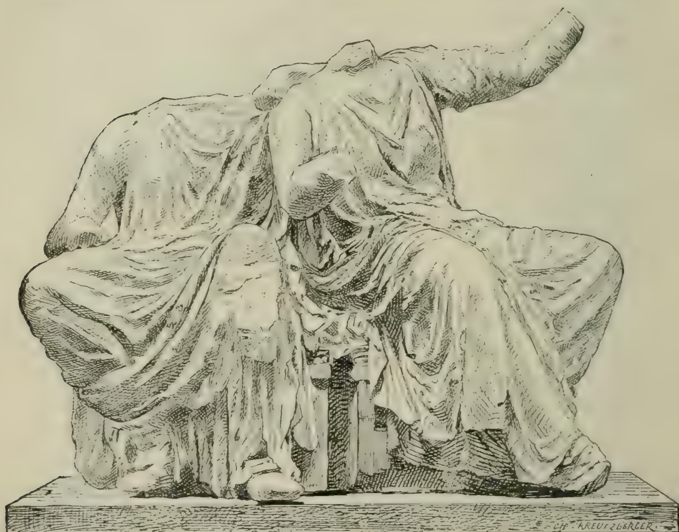


Fig 55 — Parthenon : Demétet et Coré, fronton est

Pydna, sacrifie au Jupiter d'Olympie, comme il aurait sacrifié au Capitole. Mummius, vainqueur de la ligue achéenne, consacra à l'extérieur du temple vingt et un boucliers dorés (146).

Ce n'est pas la nature seule qui fournit à Phidias son modèle; mais, comme le dit Cicéron, dans son âme même résidait un certain type de beauté. C'est ce modèle intérieur qu'il contemplait; c'est sur lui qu'il dirigeait son art et sa main. Phidias pouvait dire lui-même qu'il avait pensé à ce passage d'Homère : « Le fils de Kronos abaissa ses noirs sourcils; sa chevelure s'agita sur sa tête immortelle, et le vaste Olympe

trembla. » On racontait aussi que, lorsque la statue fut achevée, Phidias, contemplant son œuvre avec une émotion profonde, se tint un instant debout devant la divinité qu'il avait pour ainsi dire évoquée, et supplia le dieu de lui faire connaître par un signe de sa puissance s'il était content de ce que son artiste avait fait. Quoique le temps fût serein, un éclair jaillit tout à coup par l'ouverture du toit, et la foudre tomba aux pieds mêmes de Phidias sans lui faire du mal. Le dieu avait répondu. L'endroit où le pavé du temple avait été frappé fut marqué par une plaque de marbre noir sur laquelle on plaça une urne d'or[1].

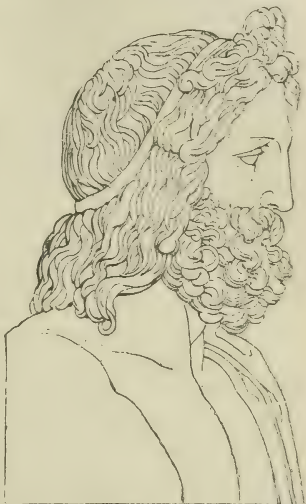


Fig. 56. — Jupiter trouvé à Otricoli.

Phidias mourut quelques années plus tard (431), encore en exil, mais plus heureux que Périclès ; car il ne vit pas les malheurs de son pays, les premier échecs d'Athènes dans la guerre du Péloponèse, et cette terrible peste qui devait emporter, deux ans après, le grand homme d'État dont il avait été l'ami.

Contemporains et disciples de Phidias. École attique. Agoracrite, Alcamènes, Pæonios. — Autour de Phidias se pressent un grand nombre d'artistes, dont plusieurs l'aidèrent dans ses travaux, et qui partout ailleurs seraient au premier rang, tels qu'*Agoracrite,* auteur de la Némésis de Rhamnus; *Colotès, Praxias,* surtout *Alcamènes. Alcamènes* de Lemnos avait fait les statues colossa-

1. Les chroniques du moyen âge contiennent plus d'une légende analogue, par exemple l'anecdote qu'on raconte du moine de Saint-Gall Tatilo (IXe s.).

les de Pallas et d'Héraclès, la déesse du bon conseil et le dieu de la force, que Thrasybule avait dédiées dans le temple d'Héraclès à Thèbes, parce que c'était de Thèbes que Thrasybule était parti avec ses compagnons, pour délivrer Athènes de la tyrannie des Trente. Pausanias lui attribue le fronton occidental d'Olympie. On a contesté cette affirmation. En tous cas, quoique l'œuvre soit puissante et fasse penser à Eschyle, les inégalités et les incorrections de certaines parties ne permettent pas d'en attribuer au rival de Phidias l'exécution complète. Nous savons au contraire avec certitude, par l'inscription du piédestal, que *Pæonios* de Mendé[1] en Thrace était l'auteur de la Victoire colossale consacrée par les Messéniens de Naupacte, et dont l'exécution se place entre 425 et 420 av. J.-C. Cette statue se distingue par la puissance et la vie plus que par la noblesse. Quel que soit son mérite, elle ne peut faire oublier les Victoires en haut-relief du temple de la Victoire Aptère, où apparaît dans toute son élégance « la tradition attique élargie par Phidias ». Ces œuvres, ainsi que les cariatides du Pandroséion, qui sont restées les chefs-d'œuvre du genre, nous montrent que Phidias avait laissé des disciples immédiats d'autant plus dignes d'un tel maître, qu'ils s'inspiraient de ses exemples, sans l'imiter servilement.

École d'Argos. — Polyclète : le « Doryphore », la Junon d'Argos; le concours d'Éphèse. — Les qualités propres à l'école d'Argos trouvent alors leur plus haute expression dans *Polyclète,* qui est à cette école particulière ce que Phidias est à l'art grec tout entier. Quelques-uns le mettaient même au-dessus de Phidias et voyaient en lui le sculpteur le plus complet, celui qui à la science la plus

1. Le Louvre possède deux des métopes d'Olympie; elles proviennent de l'expedition de Morée de 1828. Sans sortir du Péloponèse, nous rappellerons les sculptures du temple de Bassæ (Musée Britannique). Comme l'ensemble des sculptures décoratives d'Olympie, elles sont loin des œuvres attiques, et on y remarque également, comme on l'a dit, « quelque rudesse provinciale ».

parfaite des proportions du corps humain unissait l'exactitude la plus suivie dans le détail. Mais on disait aussi dans l'antiquité même : « Si Polyclète imite mieux les hommes, c'est Phidias qui est le sculpteur des dieux[1] Polyclète s'était distingué dans les statues d'athlètes.

Il avait écrit un traité des proportions du corps humain, et, de même qu'il avait fait la théorie, il donna l'exemple dans son *Doryphore,* qui fut le *canon* ou la règle de Polyclète. « Mais, comme le remarque M. Guillaume, le canon fut un résumé d'école, et non le point de départ d'une école nouvelle. » Car après Polyclète les sculpteurs poursuivirent la réalisation d'un autre type. Quoi qu'il en soit, la statue du Doryphore a été très souvent reproduite avec plus ou moins d'exactitude dans l'antiquité, mais aucune imitation franchement satisfaisante n'est parvenue jusqu'à nous. Nous sommes plus heureux avec son *Diadumène,* jeune athlète levant le bras pour ceindre son front d'une bandelette. Sans parler du Diadumène Farnèse, on a retrouvé récemment à Vaison une statue analogue. Le Louvre l'a très malheureusement laissé échapper : elle compte aujourd'hui parmi les œuvres qui font le plus d'honneur au Musée Britannique. Nous pouvons nous faire aussi une idée, par une réplique du musée de Berlin, de cette *Amazone blessée* qui affirma aux yeux de toute la Grèce la supériorité du sculpteur d'Argos, puisque c'est par elle qu'il l'emporta dans un concours ouvert en 444 sur ce sujet par la ville d'Éphèse



Fig. 57.
Junon d'Argos. — Junon de Pré

1. Comparer, dans Vasari, la discussion entre Brunelleschi et Donatello, au sujet d'une statue du Christ. — Comme architecte, Polyclète a élevé le Théâtre d'Épidaure; le Tholos ou rotonde (*ibid.*) est attribué à lui ou à son fils Polyclète le jeune.

entre tous les sculpteurs grecs, concours auquel Phidias avait pris part[1]. Mais la statue la plus connue de Polyclète était la Junon chryséléphantine d'Argos, qui fut pour la reine de l'Olympe ce que fut le Jupiter Olympien pour « le maître des hommes et des dieux ».

La ciselure et la gravure en pierres fines : Mentor. — A cette époque l'art du sculpteur se manifestait avec une égale supériorité dans les œuvres de petite dimension. Le ciseleur *Mentor* était placé par les anciens au niveau des plus illustres sculpteurs.

Les sculpteurs qui faisaient d'ordinaire des œuvres monumentales ne dédaignaient pas ce genre de travaux : Myron, Kalamis, Phidias, Polyclète[2]. L'usage des sceaux, des cachets et des bagues à chaton gravé donna dès les temps anciens une véritable importance à l'art des pierres gravées. C'est à Samos que cet art avait d'abord brillé : avec *Mnésarque*, père de Pythagore; avec *Théodore*, qui grava la célèbre émeraude que Polycrate avait jetée à la mer pour conjurer la Némésis. Une loi de Solon défendait aux graveurs pour anneaux de garder chez eux une empreinte de l'anneau qu'ils avaient fabriqué et vendu à un particulier. En effet, l'empreinte aurait pu servir à donner ce qui était alors l'équivalent d'une fausse signature[3]. Mais cet art, comme celui de la gravure en médailles ou plutôt en monnaie, qui produisit cependant des œuvres d'une grande beauté, ne devait arriver à son apogée qu'à la période suivante.

IV. — LA CÉRAMIQUE[4]

La céramique grecque. — Ses origines. — Corinthe. — Quant à la céramique, elle avait déjà créé presque toutes

1. Pline, XXXIV, 19. Les concurrents, choisis eux-mêmes pour juges, s'étaient, disait-on, donné chacun la première place et avaient unanimement donné la seconde à Polyclète. Thémistocle avait obtenu de même le prix de la valeur après Salamine. Les autres concurrents étaient *Crésilas*, auteur d'une statue de Périclès, *Kydon*, *Phradmon*, connu surtout comme sculpteur d'animaux

2. On attribuait à Phidias des poissons dont Martial disait : « Donnez-leur de l'eau, et ils nageront. *Adde aquam : natabunt.* »

3. On sait quelle fut l'importance des sceaux au moyen âge.

4. M. Collignon et O. Rayet. *Histoire de la Céramique grecque.*

ses formes, dont l'élégance n'a pas été dépassée. C'est à tort qu'à propos de la céramique antique on parlait surtout de vases étrusques. Cette erreur d'attribution vient de ce que les premiers vases ornés de l'antiquité qui attirèrent l'attention des savants au XVIIe siècle furent découverts en Étrurie ; mais une grande partie des vases trouvés en Étrurie même sont d'origine grecque, et ce sont certainement les plus remarquables. Les céramistes de la Grèce l'emportent sans comparaison, aussi bien par la beauté des lignes que par la perfection du travail, sur les potiers toscans, qui d'ailleurs s'empressèrent de les imiter. Sans parler de fragments de poteries découvertes à Santorin et dans les Cyclades (et dont quelques-uns remontent au XVIIIe s. av. J.-C.), Corinthe paraît avoir été la première ville de la Grèce où se soit constituée une grande école de céramique artistique ; la tradition disait que c'est là qu'on avait inventé le tour à potier.

Période primitive. — Les plus anciennes poteries témoignent par leur décoration d'une imitation orientale décidée. Elles sont ornées de bandes d'animaux, qui bientôt alternent avec des sujets mythologiques. Les figures sont d'un brun pâle souvent relevé de violet. Dès le VIIe siècle, nous avons des œuvres vraiment remarquables, telles que le vase dit de Dodwel à Munich, représentant la *Chasse du sanglier de Calydon* ; un grand nombre de vases du Louvre, par exemple celui qui représente le *Départ d'Hector*, et un vase du musée d'Athènes, sur lequel on lit les plus anciennes signatures de céramistes grecs que l'on connaisse : *Kharès* et *Timonidas* de Corinthe[1]. Des artisans de Corinthe répandirent cette industrie des vases peints jusqu'en Toscane, où les émigrations corinthiennes sont rappelées par l'histoire de Démarate et de Tarquin. Plus tard, les potiers d'Athènes rivalisèrent avec ceux de Corinthe et, au IVe siècle, imposèrent leur style à toute la Grèce.

Deuxième période : vases à peintures noires. — Du milieu

1. Les signatures de céramistes anciens sont d'ailleurs fort nombreuses

du VIe au milieu du Ve siècle, les vases sont caractérisés par des peintures noires sur fond rouge, jaune ou blanc. On distingue dans cette période plusieurs périodes secondaires.



Fig. 58. — Vase de Nicosthènes.

1° On peut donner pour type de la plus ancienne le vase du Louvre fait en l'honneur d'Arcésilas, roi de Cyrénaïque. — 2° La seconde peut être appelée l'école d'*Ergotime* et de *Clitias*, et a pour type principal la coupe de Florence que, comme nous l'apprend la signature de ces artistes, Ergotime a modelée et Clitias ornée de dessins. — 3° Vient ensuite l'école de *Nicosthènes*, dont on a plusieurs vases signés dans divers musées de l'Europe, notamment au Louvre. — 4° Les vases tels que celui de *Timagoras* au Louvre, et surtout l'amphore du musée d'Athènes représentant l'exposition d'un mort, nous conduiront à la période suivante.

Troisième période : vases à peintures rouges. — Dans cette période, quoiqu'il y ait encore des peintures noires, et qu'elles se conservent même jusqu'aux temps macédoniens dans les *amphores panathénaïques*[1], pour lesquelles on respectait les traditions, les peintures sont en général rouges et se détachent sur un fond noir. Ce système est en usage à Athènes dès le temps des guerres médiques. « Les caractères généraux de ces vases, dit M Collignon, s'opposent à ceux des

1. Les amphores panathénaïques étaient données en prix aux vainqueurs des Panathénées. Elles contenaient un peu d'huile de l'olivier sacré

vases à peinture noire; toute trace de convention a disparu. Les variétés de style y répondent aux progrès de l'art; les compositions y sont moins chargées de personnages, les sujets plus restreints, surtout dans les vases les plus soignés. » Ce qui montre une fois de plus que la simplicité n'est pas toujours signe d'ancienneté, et qu'un art barbare peut être un art compliqué. Cependant ce caractère archaïque se maintient encore au temps de Phidias et de Polyclète, comme en témoignent la coupe de *Sosias* (Berlin), le cratère d'*Euphronios* (Louvre), les vases de *Douris*, etc.. *Euthymédès* fait suivre sa signature de ce défi : « Jamais Euphronios n'en a fait autant[1] ».

Importance artistique de la céramique grecque. — On a recueilli plus de 40,000 vases de l'antiquité classique. Ils ont pour l'archéologie un intérêt incomparable par la variété des sujets qu'ils représentent. Ils en ont aussi un très grand pour l'art. « La peinture des vases, a dit M. Perrot, est ce qui nous représente le mieux dans les arts du dessin tout un côté du génie grec, ce qu'il a de surprise et de fantaisie. » Elle ne recule même pas devant le bizarre et le grotesque. Elle montre, pour saisir les silhouettes, une habileté singulière, qui fait penser à l'art japonais. C'est surtout grâce à elle enfin que nous pouvons nous faire quelque idée de ce qu'était l'ancienne peinture grecque, dont rien d'important ne nous est parvenu.

V. — LA PEINTURE

Cette absence de monuments qui puissent contrôler les opinions des écrivains nous fera passer très rapidement sur la peinture, quoique les anciens aient estimé leurs peintres à l'égal de leurs sculpteurs. La peinture semble d'ailleurs être sortie de la sculpture par la transition de la polychromie, et Vitruve nous dit (l. VII, ch. v) que les anciens maîtres imitèrent d'abord par la peinture les bas-reliefs de marbre décorés[2].

1. E. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite.* Nous avons indiqué (p. 70) la place de la céramique dans les origines de la sculpture. Les plaques estampées et les figures de terre cuite continuèrent à être un des produits de l'art grec. (Collignon, *Archéologie grecque,* l. IV et V.)

2. Une union analogue exista entre la peinture et la sculpture au moyen âge et à la Renaissance. Van Eyck, pas plus que Nicias, ne dédaigna de colorier des statues. (*V.* Courajod, *Mém. de la Soc. des antiquaires*, 1887.)

Peinture. — École attique. — Polygnote et ses contemporains : Micon, Panænos. — La Leskhé, le Pœcile — Concours, expositions. — Le premier grand nom de la peinture grecque est *Polygnote* de Thasos, contemporain de Phidias. Sa peinture était déjà polychrome, mais d'une coloration très sobre et de tons peu variés. Elle semble n'avoir guère pratiqué que les teintes plates, et avoir fait fort peu d'usage du modelé. Mais il y avait peut-être en cela moins de l'impuissance qu'un parti pris décoratif, et il est difficile de ne pas voir dans Polygnote un grand artiste. On admirait, même lorsque la peinture eut réalisé de grands progrès techniques, la pureté de son dessin, l'imagination et la variété de ses compositions. Il eut l'honneur de créer un grand nombre d'attitudes et d'expressions qui correspondaient si bien avec les sentiments de l'âme, qu'elles inspirèrent nécessairement les artistes qui le suivirent. Ses œuvres les plus célèbres étaient : 1° les peintures de la galerie (*Leskhé*) de Delphes, où il avait représenté la *Ruine de Troie,* et la *Vue des Enfers* avec les supplices divers qui frappent les méchants ; 2° les peintures du portique d'Athènes qui reçut justement de ces décorations le nom de *Pœcile.*

Dans cet ouvrage considérable, les souvenirs légendaires de la Grèce se mêlaient à des souvenirs récents non moins glorieux. Il refusa toute rétribution pour ces grands travaux, et reçut l'honneur envié du droit de cité athénienne. Il se fit aider par *Micon* et par *Panænos,* frère de Phidias. Au centre il représenta lui-même, comme à Delphes, la *Prise de Troie.* Des deux côtés Micon et Panænos exécutèrent la *Bataille de Marathon* et le *Combat des Athéniens contre les Amazones sur les hauteurs de Pnyx.*

Dès cette époque, l'usage des expositions périodiques publiques semble établi ; elles sont en même temps des concours, comme nos expositions modernes. Elles avaient lieu en général à Delphes et à Corinthe, à l'occasion des

jeux Pythiques et Isthmiques. Les artistes faisaient aussi des expositions particulières de leurs œuvres, chose qui redevient tout à fait à la mode de nos jours. Il y avait peut-être dès cette date, à Athènes au moins, une collection publique de tableaux. Elle se trouvait dans l'aile gauche des Propylées, qu'on a appelée pinacothèque, quoique les anciens Grecs ne semblent pas avoir connu ce mot. Enfin, ce qui prouve combien l'art de peindre était répandu, c'est qu'il était pratiqué par des femmes. *Timarète,* fille de Micon, l'aida dans ses célèbres travaux, et fit à part des œuvres qui jouirent d'une durable réputation.

La peinture de chevalet : Apollodore. — La décoration théâtrale et le paysage : Agatharcos. — A la fin de cette période, *Apollodore* d'Athènes émancipa la peinture de l'architecture en faisant des tableaux de chevalet ; il perfectionna aussi le travail des ombres : on conçoit en effet que dans les œuvres de petite dimension le détail de l'exécution doit être plus soigné.

Agatharcos de Samos fut peut-être le premier qui peignit des décors de théâtre. Ce fut là l'origine de la peinture de paysage[1]. Il décora aussi la maison d'Alcibiade.

La tapisserie : le peplos d'Athéna. — La tapisserie, la broderie à figures, entraient aussi pour une bonne part dans la décoration des édifices. Chaque année à Athènes des jeunes filles choisies parmi celles de plus pur sang athénien devaient tisser un *peplos* ou long voile destiné à couvrir la vieille statue d'Athéna faite avec le bois de

1. Les théâtres avaient des décorations fixes en maçonnerie ou en bois (Comp. le Théâtre Farnèse de Parme, construit au XVI[e] s). De là, la place secondaire de la peinture décorative. Les machines au contraire y jouaient un grand rôle. Dans le *Promethée enchaîné* d'Eschyle, les Océanides « arrivent par le chemin des oiseaux », et l'animal monstrueux qui porte le vieil Océan « bat de l'aile en frappant le sol de sa griffe ». Certaines pièces du théâtre grec supposent dans les costumes une variété et une fantaisie qui n'a pas été dépassée : *Guèpes* et *Oiseaux* d'Aristophane ; ailleurs, légumes personnifiés et même lettres de l'alphabet. — Rappelons aussi le caricaturiste peintre de genre *Pauson* (Aristote, *Pol.* VIII, 5 ; Aristophane, *Thesm.*, v, 949, *Plut.* v, 602) et les deux *Aglaophon*, l'un père et l'autre fils de Polygnote. Le second avait peint *Alcibiade couronné par le Génie des jeux.*

l'olivier sacré. Pallas était la déesse de toutes les œuvres auxquelles l'esprit comme l'habileté de main ont part; à ce titre elle présidait aux travaux des femmes. Ce peplos était porté dans une procession solennelle au temple de la déesse, le dernier jour des Panathénées. Sur ce peplos, dont le fond était couleur de soufre ou de safran, était retracé le combat des dieux contre les géants, combat où Athéna avait assuré la victoire aux habitants de l'Olympe. On y joignait aussi des scènes glorieuses empruntées à l'histoire de la ville chérie de la déesse [1].

VI. — MUSIQUE

C'est aussi au v[e] siècle que la musique grecque fut constituée dans son ensemble. La musique grecque était, au moins, par son système, beaucoup plus variée que la nôtre; elle comprenait plusieurs gammes distinctes ou modes, tandis que nous n'en avons que deux, la majeure et la mineure, que les Grecs d'ailleurs paraissent n'avoir pas connues, quoique les gammes hypophrygienne et hypodorienne s'en écartent peu.

Le système musical des Grecs dut surtout sa formation à l'école pythagoricienne. Les Grecs employaient non seulement les intervalles de ton et de demi-ton, mais des intervalles moindres, les quarts de ton par exemple. Ils étaient très sensibles à la musique et croyaient qu'elle avait la plus grande action sur les mœurs. Les philosophes et parfois les législateurs proscrivaient tel ou tel mode musical comme dangereux. La musique fut d'abord destinée à accompagner la poésie, surtout les hymnes religieux. Tout poète devait être en même temps un musicien. Le plus célèbre des lyriques grecs, *Pindare,* non seulement composait le chant qui était inséparable de ses odes, mais instruisait souvent et dirigeait quelquefois en personne les chanteurs et les instrumentistes qui allaient exécuter ses plus belles pièces dans les villes de la Hellade.

1. Un peplos analogue était tissé par les femmes d'Élis en l'honneur de Junon. On peut comparer le voile annuel apporté par les pèlerins à la Kaaba de la Mecque.

Le développement du théâtre avec ses chœurs fut l'origine de grands progrès dans la musique vocale et instrumentale. Plus tard la musique se sépara de la poésie. On éleva des odéons où eurent lieu des concours musicaux même de musique purement instrumentale, et nous avons vu que Périclès en avait fait construire un près de l'Acropole. Quoique les Grecs aient inventé une notation musicale et qu'ils aient eu l'usage d'un certain nombre d'instruments différents, soit à vent, soit à cordes, ils ont ignoré l'harmonie. « La polyphonie, dit M. Th. Reinach, existait, mais limitée à deux sons : l'accord de trois sons, fondement de notre harmonie restait inconnu. Bien plus, l'harmonie à deux parties n'était admise que dans le concert de deux instruments ou d'un instrument et d'une voix. Quand deux ou plusieurs voix chantaient ensemble, c'était invariablement à l'unisson ou à l'octave. » Nous possédions seulement quelques rares et courts fragments de ces anciennes mélodies, tels que le début de la *première Pythique* de Pindare. Aujourd'hui il est beaucoup moins difficile de se faire une idée de ce qu'était la musique grecque, grâce aux importantes découvertes de M. Homolle, à Delphes, entre autres une partie d'un hymne à Apollon ne comprenant pas moins de quatre-vingts mesures à cinq temps.

Le siècle de Périclès. — C'est surtout pour avoir contribué à ce développement intellectuel si puissant et si varié, que Périclès a obtenu une gloire impérissable. Jamais, dans aucun temps, dans aucun pays, on ne voit tant d'œuvres d'art qui aient rencontré une admiration plus durable. « Il semblait qu'à peine achevées, elles avaient un parfum d'antiquité qui les consacrait ; et aujourd'hui cependant elles ont tout l'éclat de la jeunesse, comme si elles étaient douées d'un esprit toujours vivant et d'une âme immortelle. » (Plutarque.)



Fig. 59. — Monnaies d'Athènes au temps de Périclès.

CHAPITRE IV

L'ART GREC APRÈS PÉRICLÈS ET PHIDIAS. — ALEXANDRE

I. — L'ART GREC AU IVe SIÈCLE

Modification de l'art grec sous l'action de la philosophie et des mœurs : Socrate, Platon, Aristote. — Les luttes acharnées qui déchirèrent la Grèce pendant la guerre du Péloponèse n'y avaient pas arrêté la pratique des arts, pas plus que celle des lettres. Il suffit de rappeler que l'Érechthéion fut élevée par Athènes après les désastres de l'expédition de Sicile. A la fin du ve siècle, une transformation progressive s'est faite dans l'esprit grec,

et elle se résume dans Socrate. La philosophie devient surtout psychologique et s'occupe de l'homme plus que du monde, « elle descend du ciel sur la terre » Socrate, qui domine la philosophie, a aussi sa place nécessaire dans l'histoire de l'art comme de la littérature. C'est, pour la Grèce, un second Homère.

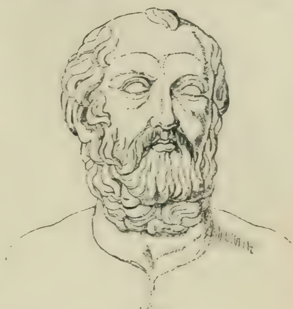


Fig. 60. — Platon.

Platon donne à l'idée du beau dans sa philosophie une place prépondérante et crée vraiment ce qu'on appellera plus tard l'esthétique. Il met en pleine lumière les trois principes qui ne cesseront plus d'occuper les penseurs : 1° les beaux-arts procèdent de l'imitation ; 2° cependant ils ne sont rien sans une inspiration supérieure, et ils tendent plus haut qu'à reproduire la simple réalité ; 3° les beaux-arts ont une grande action sur les âmes, par conséquent sur les mœurs, et méritent à ce titre l'attention sérieuse des hommes d'État. On sait comment Platon exigeait sur ce point l'intervention active et rigoureuse des pouvoirs publics[1]. Aristote, qu'on oppose trop souvent à Platon, est en somme d'accord avec lui sur ces divers points : Platon est moins idéaliste, et Aristote moins réaliste qu'on ne l'a communément dit.

Sous l'influence de Socrate et de son école, accélérant la tendance naturelle de la civilisation, les sentiments deviennent plus variés et plus délicats. On se plaît à pénétrer davantage dans l'analyse des états de l'âme ; on

1. E. Egger, *Histoire de la critique chez les Grecs* 3e éd., p. 164. Voyez aussi dans les *Notions de pédagogie* de M. Joly, le chapitre sur l'Éducation esthétique.

étudie les dispositions individuelles, les situations exceptionnelles. Cette tendance se montre déjà dans Euripide. Dans Aristote lui-même on retrouve ce goût des analyses morales, et son élève Théophraste écrit les *Caractères*. La nouvelle comédie, avec Ménandre, abandonne les éclatantes fantaisies d'Aristophane, pour s'occuper de la peinture des caractères et du jeu des passions. L'inspiration est la même dans les arts.



Fig. 61. — Sophocle. (Musée de Latran.)

II. — SCULPTURE

Caractère des nouvelles écoles : le portrait. — L'art obéit de tout point aux mêmes influences. Il recherche le mouvement, la passion, l'analyse individuelle et la précision du détail réel. Jusque-là les sculptures avaient été rarement des portraits. Mais à partir du ve siècle les portraits se multiplient. Il suffit de rappeler les chefs-d'œuvre tels que les statues d'Euripide (Rome), de Démosthène (Rome, Louvre), le Ménandre assis (Capitole), qui fait un contraste si instructif avec le Sophocle debout si magnifiquement drapé du musée de Latran ; l'Eschine (à Naples), l'Aristote ou plutôt l'Aristippe (voir *Helbig*, II, p. 179), qu'on admire au palais Spada à Rome.

Les œuvres d'une signification plus générale ne sont pas pour cela abandonnées. Socrate avait été sculpteur, avant de consacrer sa vie au perfectionnement moral de ses concitoyens, et l'on a la copie, sinon l'original, de son groupe des *Trois Grâces*. Il aimait à causer avec les sculp-

teurs et les peintres, comme en témoigne Xénophon; et son disciple Platon, qui avait d'ailleurs cultivé la peinture, est avant tout le philosophe du beau. Aussi l'influence de cette philosophie ne pouvait être une cause de décadence pour l'art. Sans doute, tandis que Pallas, Junon, Jupiter, sont les types préférés du temps de Périclès et de Phi-



Fig. 62. — Ménandre. (Musée du Capitole.)

dias, dans la période suivante c'est Vénus, Apollon et Bacchus qui occupent surtout le ciseau ou le pinceau des artistes. Mais il faut être bien exclusif ou bien pédant pour découvrir une trace quelconque de décadence dans la *Vénus* de Milo[1] et dans la *Victoire* de Samothrace[2]. Ces

1. « La Vénus trouvée en 1820 à Milo, dans une véritable cachette, fut payée 550 francs et revint, par suite de circonstances imprévues, au prix de 6,000 francs. » (S. Reinach, *Gazette des beaux-arts*, 1er mai 1890.)

2. Consacrée sans doute dans le célèbre sanctuaire des Cabires par Démétrius Poliorcète, pour sa victoire navale sur Ptolémée, remportée en face de Salamine de Chypre, en 305.

deux œuvres, qui méritent une égale admiration, nous donnent une idée de l'école de Scopas, qui appartient cependant à la génération précédente.

Scopas et ses contemporains. Le Mausolée. — Prédominance de l'art grec dans l'Asie méditerranéenne. — *Scopas* de Paros brilla de 396 à 350. Il paraît avoir surtout traité des sujets religieux. Le Vatican possède la copie de son *Apollon Musagète*, où le dieu est représenté dans une longue robe flottante, jouant de la lyre et semblant entraîner à sa suite le chœur des Muses. Il fut un des artistes qui sculptèrent des bases de colonnes à Éphèse, peut-être celle du Musée Britannique. On a d'ailleurs de lui des œuvres authentiques, car on voit dans la même collection des fragments du *Mausolée* d'Halicarnasse.

Artémise II, reine de Carie, inconsolable de la mort de son époux Mausole, mort en 353, avait résolu de lui élever le tombeau le plus magnifique qu'on eût encore vu. Elle fit appel aux plus célèbres artistes de la Grèce, entre autres à Scopas, à *Léocharès*, à *Bryaxis*, à *Timothéos*, à *Pythios*; Pythios, aidé de *Satyros*, fut également l'architecte du monument. Le Mausolée servit de type à la plupart des tombeaux somptueux qui suivirent, et, de nom propre, eut l'honneur de devenir un nom commun. Il se composait d'un soubassement élevé, supportant des colonnes doriques qui elles-mêmes supportaient une pyramide de vingt-quatre degrés, couronnée par un quadrige colossal, avec les statues de Mausole et d'Artémise. L'édifice avait 19^{m},45 et 12^{m},35 de côtés, avec une hauteur de 43^{m},20. Il était encore intact au XIIe siècle, lorsqu'il fut détruit en partie par un tremblement de terre. A partir du XIVe siècle, il servit de carrière aux chevaliers de Rhodes, qui possédaient encore cette partie de la côte de l'Asie Mineure et furent tout heureux de rencontrer des matériaux solides, beaux, tout taillés et tout transportés, dans le voisinage de la forteresse qu'ils élevaient à Boudroun. Aussi une partie des bas-reliefs du Mausolée s'est retrouvée encastrée dans les murs du château. Scopas a sans doute dirigé tout le travail



Fig. 63. — La Victoire de Samothrace (Louvre).

des autres sculpteurs ; il travailla vraisemblablement lui-même aux statues principales d'Artémise et de Mausole[1].

L'art grec domine dans toute l'Asie méditerranéenne. A cette époque appartient le tombeau d'Harpagos, général de Cyrus le Jeune, découvert à Xanthos (Lycie), ainsi que le sarcophage en marbre de Paros trouvé à Sidon, œuvre admirable qui présente, dit M. Th. Reinach, une analogie saisissante avec les tombeaux si justement admirés du Céramique d'Athènes.



Fig. 64. — Niobé. (Florence.)

On attribuait à Scopas dès l'antiquité le célèbre groupe des *Niobides,* dont on voit la répétition à Florence, œuvre qui ne comprenait pas moins de dix-sept figures et qui donnait à la sculpture un pathétique qu'elle n'avait pas connu. D'autres l'attribuaient à un sculpteur un peu plus jeune, Praxitèle.

Praxitèle et ses contemporains. — *Praxitèle* semblait, mieux que Phidias, caractériser particulièrement l'école

1. Voir Bernier, *Tombeau de Mausole*, envoi de Rome. Voir au Louvre une statue du mausolée (fouilles de M. Breuvery, 1829). Timothéos fit toutes les maquettes (τύποι) des sc. de *l'Asclépieion d'Épidaure*, Thrasymède, la statue chryséléphantine du Dieu. (Cavvadias, *Fouilles d'Épidaure*, Athènes, 1894.)

attique. Il était fils de *Céphisodote*[1] l'Ancien, dont les œuvres marquent la transition entre Phidias et l'école nouvelle. Ce Céphisodote était l'élève et peut-être le fils d'Alcamène. Praxitèle eut lui-même pour fils deux sculpteurs célèbres, *Céphisodote le Jeune*[2] et *Timarque*. Praxitèle, à la différence de Polyclète et de Phidias, vise plutôt à l'élégance qu'à la force. Il aime la délicatesse ; mais cette délicatesse ne tombe pas dans l'afféterie et n'enlève rien à la fermeté et à la sûreté de son ciseau. Son œuvre la plus célèbre était la *Vénus de Cnide,* qui a fait dire que l'Olympe était privé de la déesse depuis que Praxitèle l'avait fait descendre sur la terre. La *Vénus du Capitole,* la *Vénus de Médicis,* en dérivent, mais n'en sont pas des imitations directes. L'admirable tête de bronze du musée de Berlin a plus de puissance et de grâce ; elle peut mieux nous donner une idée de ce que devait être celle de la déesse telle que l'avait représentée le sculpteur athénien. Son type de faune, souvent reproduit, nous plaît mieux que son *Apollon Sauroctone,* également connu par de nombreuses répétitions, et qui nous paraît trop vanté. D'ailleurs le musee d'Athènes possède une œuvre authentique du célèbre artiste, dans le groupe d'*Hermès et Bacchus* découvert à Olympie le 8 mai 1877 [3]. Ce groupe lui-même ne permet pas de le



Fig. 65. — Apollon Sauroctone. (Louvre.)

1. Le groupe de Munich *Leucothée et Bacchus,* mieux appelé *Eiréné et Ploutos* (la Paix et la Richesse), est une copie de ce Céphisodote.

2. On peut attribuer à Céphisodote le Jeune la statue de Ménandre rappelée plus haut, qui provient du théâtre d'Athènes ; le groupe des Lutteurs de la salle de la Tribune aux Offices de Florence est sans doute une répétition, sinon l'original, du célèbre *Symplegma* de ce sculpteur.

3. Le Déméter de Cnide, qu'on lui attribue, rappelle Scopas par son caractère de grandeur et la beauté des draperies. Musée britannique.

mettre aussi haut que Scopas. Un contemporain, soit *Dédale de Sicyone*, soit *Dédale de Bithynie*, créait le type de la Vénuse accroupie (Vatican, Louvre)[1]. *Damophon de Messène* travaillait au sanctuaire de Lycosura.

Les monuments patriotiques. — Mais les monuments inspirés par le patriotisme ne manquent pas non plus à cette période.

En 404, les Spartiates vouèrent à Delphes, en souvenir de leur victoire d'Ægos-Potamos, 38 statues de bronze, parmi lesquelles Neptune couronnant Lysandre. Les Tégéates rappelaient en 368 par un groupe semblable une victoire remportée sur les Spartiates. Un lion colossal fut sculpté à Cnide en l'honneur de la victoire de Conon (394). Un autre lion marque la place où les 300 soldats du bataillon sacré de Thèbes étaient tombés jusqu'au dernier sans quitter leur poste, sur le champ de bataille de Chéronée (338). On n'avait pas gravé leurs noms sur la pierre, parce que la fortune les avait trahis ; mais on l'avait surmontée d'un lion, en souvenir de leur courage.

Nouvelle école argivo-sicyonienne. — Lysippe et ses contemporains. Charès. — A cette date la sculpture grecque se confond avec l'école athénienne. Dans la génération suivante une nouvelle école argivo-sicyonienne se forme avec *Euphranor* et surtout *Lysippe*. Lysippe recherche les formes élancées et donne à ses personnages des têtes plus petites. Cependant il aime les formes robustes et se plaît à reproduire les hommes dans la force de l'âge. Son « canon », qui succéda à celui de Polyclète, nous est connu par la copie en marbre de son célèbre *Apoxyomenos*[2] de bronze. La plupart des œuvres originales de Lysippe étaient en bronze, c'est ce qui permet de com-

1. La Vénus accroupie faite au XVIIe siècle par Coysevox à l'imitation de celle du Capitole est des plus intéressantes à étudier pour comprendre comment une école affirme avec succès ses caractères, tout en suivant un modèle ancien. Des fouilles intéressantes ont été faites à Lycosura (1889-1890).

2. Un athlète raclant avec un *strigile* l'huile et le sable dont il s'était enduit pour la lutte. Lysippe avait commencé par être un simple forgeron.

prendre qu'il ait pu exécuter le nombre, qui n'en est pas moins prodigieux, de 1500 statues dont plusieurs colossales, telles que le Jupiter et l'Hercule faits pour Tarente. Cette statue d'Hercule, transportée à Constantinople, y fut fondue par les croisés en 1204. Lysippe s'était plus d'une fois occupé d'Hercule : il fit ses *Douze Travaux* pour Alysia en Acarnanie. Reconnu pour le premier sculpteur de son temps, sculpteur attitré d'Alexandre, seul il eut le droit de reproduire officiellement ses traits [1]. Lysippe était aussi célèbre comme sculpteur d'animaux, chiens, chevaux, lions. On lui a attribué les chevaux de Saint-Marc (Venise). On a découvert à Delphes (1897) les fragments de 7 statues de l'ex-voto qu'il fit en 330 pour les Thessaliens.

Son frère *Lysistrate* imagina les moulages d'après le modèle vivant. Il coulait dans ces moules de la cire qu'il retouchait ensuite. Ce fait indique la tendance réaliste plus précise qui s'affirme alors. Parmi les sculpteurs contemporains, citons le fils de Lysippe, *Euthycratès ; Boethos*, originaire de Chalcédoine, auteur de l'*Enfant à l'oie*, duquel on peut rapprocher le *Tireur d'épine* de Florence, et la *Joueuse d'osselets* de Berlin; *Eutychidès*, auteur de la statue d'Antioche au Vatican, et surtout *Charès*, qui fit le *Colosse de Rhodes* et conçut le projet de tailler le mont Athos tout entier pour en faire une statue d'Alexandre. L'œuvre et les conceptions de Charès marquent bien ce goût de l'extraordinaire vers lequel Lysippe avait contribué à pousser les sculpteurs grecs. Mais n'oublions pas que la *Vénus* de Milo et la *Victoire* de Samothrace appartiennent à cette époque.

Gravure en pierres fines. — Pyrgotèle. — La gravure en pierres fines, qu'il s'agisse d'intailles ou de camées, arrive alors à son apogée avec *Pyrgotèle*. Elle

1. Il n'était pas interdit pour cela aux autres artistes de représenter le héros. *Léocharès* fit pour Delphes, sa statue chryséléphantine. On voit des bustes ou statues d'Alexandre au Louvre et à Naples, etc. Alexandre fit placer à Dium les statues, par Lysippe des vingt-cinq premiers cavaliers macédoniens tués au Granique.

reproduit souvent les œuvres des sculptures célèbres. Sur l'intaille d'*Aspasios* (Ier siècle, Vienne) on voit sans doute la tête de la Pallas du Parthénon. En revanche, bien des sculpteurs ou des peintres modernes ont trouvé dans ces petites figurines des inspirations et même des modèles pour des œuvres considérables; c'est à une intaille grecque qu'Ingres a pris la première idée de sa figure de l'*Iliade* pour l'*Apothéose d'Homère*[1].



Fig. 66. — Tête de l'Hermès de Praxitèle, trouvé à Olympie. (Musée d'Olympie).

III. — GRAVURE EN MÉDAILLES[2] — CÉRAMIQUE

De l'utilité de l'art dans la fabrication des monnaies. Pourquoi elles sont souvent archaïques. Supériorité des monnaies grecques. — Les monnaies montrent, mieux encore que les intailles ou les camées, combien les Grecs savaient faire des œuvres d'art complètes, d'une véritable grandeur d'accent, dans de petites dimensions.

Plusieurs questions intéressantes se rattachent à l'histoire de la gravure en médaille. Nous remarquerons d'abord que les anciens Grecs n'ont pas connu les médailles proprement dites, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas frappé des disques métalliques dans l'intention de faire une œuvre d'art, mais seulement

1. Voir Bib. Nat., trois camées d'Alexandre de l'Ecole de Pyrgotèle. On a œuvres signées de *Dexamenos*, *Olympios*, *Phrygillos*, *Pergamos*, *Athénion*, etc.

2. Eckhel, *Doctrina nummorum veterum.* — Fr. Lenormant, *la Monnaie dans l'antiquité.*

pour un emploi pratique, comme la monnaie. Cependant ils n'ont pas hésité à s'adresser pour cela à des artistes du premier ordre. C'est ici que se montre un exemple remarquable de l'union intime qui existe quelquefois directement entre le beau et l'utile. On sait que ce qui constitue à proprement parler la monnaie, c'est la suppression de la nécessité de peser le lingot, par l'application sur les fragments de métal d'une empreinte connue qui, sous la garantie des pouvoirs publics, en constate le poids et la composition. Quels que soient les avantages de ce système, il facilite la fraude. Il faut empêcher le plus possible que cette empreinte ne soit imitée. Or, ce qu'on imite le plus difficilement, c'est le génie, ou, à son défaut, le talent. On rit encore du consul Mummius qui, après le sac de Corinthe, remettant à des rouliers des chefs-d'œuvre d'Apelle ou de Polyclète, leur déclarait qu'ils en étaient personnellement responsables, et que s'ils en perdaient ou en laissaient détériorer quelques-uns en chemin, ils seraient condamnés à les refaire. On comprend donc toute l'utilité pratique d'avoir des monnaies d'un grand mérite artistique. C'est ainsi qu'aujourd'hui on s'adresse de même à des artistes de grand talent pour donner le dessin des billets de banque.

Nous remarquons cependant qu'en général les monnaies ont un caractère archaïque prononcé, et que chez un même peuple les anciens types se maintiennent d'autant plus, surtout lorsqu'il s'agit des temps reculés, que ce peuple est plus commerçant et qu'il fait un plus grand usage de cet instrument universel des échanges. Cela tient à ce que la monnaie a surtout une valeur d'opinion, et qu'il y a intérêt à lui conserver un aspect bien connu à l'étranger, qui lui donne un cours plus assuré. C'est ainsi qu'on frappe encore, pour le commerce avec certaines peuplades, des florins à l'effigie de Marie-Thérèse d'Autriche. C'est ainsi que, malgré la dépréciation du papier-monnaie italien et quand les espèces françaises faisaient prime, elles n'en étaient pas moins refusées dans bien des villages, même du bassin du Pô.

Les monnaies athéniennes du temps de Périclès (fig. 59) semblent d'une génération au moins antérieure à Phidias. Elles n'en sont pas moins fort belles. Si les Grecs ont eu des rivaux dans les autres arts, on peut affirmer que dans la gravure

des monnaies ils sont restés incomparables. Cela tient non seulement au génie de leurs artistes, mais à leurs procédés le fabrication. Ce n'était pas à l'aide d'une machine, c'était au marteau que les monnaies étaient frappées, et on sent dans la frappe même la main de l'ouvrier.

Apogée de l'art monétaire en Sicile. Kimon; Évainètos. — C'est en Sicile que l'art monétaire arriva le plus tôt à son apogée. C'est là qu'il se débarrassa le plus promptement de toute trace d'archaïsme. Est-ce à dire qu'il avait pu s'y perfectionner plus tôt parce qu'il y aurait été plus anciennement pratiqué? Au contraire; c'est parce que la monnaie n'y avait été importée que par les colons grecs de la seconde période de colonisation, qu'il n'y eut pas les mêmes traditions et les mêmes habitudes commerciales à ménager. Sans doute les Phéniciens s'étaient établis fort anciennement en Sicile; mais comme ils commerçaient avec des peuples barbares, qu'ils procédaient par échange, et qu'ils allaient justement chercher dans leurs lointains voyages des métaux précieux, ils n'avaient pas un intérêt immédiat à se servir de la monnaie, ni à en répandre l'usage. Aussi n'eurent-ils une monnaie qu'à l'imitation de celle des colonies grecques de l'île.

On peut affirmer que les plus belles monnaies du monde ont été frappées à Syracuse. Déjà, dans le courant du ve siècle, *Euménos* et *Sosion* s'étaient placés au premier rang des graveurs de leur temps; mais ils furent dépassés dès la fin du siècle par *Kimon* et *Evainétos,* qui travaillaient pour Denys l'Ancien. Dans aucun temps, dans aucun pays on n'a fait de monnaies plus belles que les *pentecontalitra* de Kimon et d'Évainétos. S'il fallait choisir entre ces deux noms, Évainétos devrait être mis au premier rang : c'est le plus grand des graveurs en médaille de tous les temps et de tous les pays. On peut distinguer chez lui deux manières. A ses débuts (fin du ve siècle), son style et son faire participent de ceux d'Eu-

ménos; il a encore quelque raideur, quelque dureté. « C'est Raphaël dans sa première manière, encore sous l'influence du Pérugin. Peu à peu sa manière s'assouplit; il gagne de la douceur et de la liberté, mais en gardant toujours un accent de grandeur simple et de sévérité jusque dans la grâce, qui atteint au sublime. » (Lenormant.) Les médailleurs siciliens se rattachent à l'école dorienne, à la précision et à la science du modelé de Polyclète. Syracuse et les plus importantes des colonies de Sicile



Fig. 67. — Monnaie de Syracuse, gravée par Évainétos.

étaient d'origine dorienne, et la lutte acharnée que Syracuse et ses alliées avaient soutenue contre Athènes au ve siècle s'était opposée à ce que l'art attique y répandît comme ailleurs son influence.

Les successeurs d'Évainétos. Théodotos de Clazomène. — Dans la génération suivante, on représenta souvent sur les monnaies des têtes de face, chose qu'Évainétos et ses contemporains ne s'étaient permis qu'exceptionnellement. C'était une conséquence des progrès analogues de la peinture. C'est ce que l'on voit sur les œuvres de Théodotos de Clazomène (vers 353). Théodotos subit certainement l'influence de l'école de Scopas, qui justement sculptait non loin de là le Mausolée. Mal

gré la beauté de ces œuvres, les Grecs comprirent que c'était surtout le profil qui convenait à la gravure en monnaie. Là encore l'art et l'utilité pratique étaient d'accord. Car les têtes de face devaient présenter un plus haut relief, ce qui amenait une usure et une perte par le frai plus rapide et plus considérable[1].



Fig. 68. — Vase de Darius. (Naples.)

Apogée de la céramique : les vases à reliefs; le vase de Cumes[2]. — Un art qui pour la composition a plus d'un rapport avec la gravure en médaille, la céramique, qui recherche aussi la simplicité des formes et des sujets, comme la netteté de la ligne, arrive également alors à son apogée, et c'est le style attique qui tend à prédominer dans toute la Grèce « Alors, dit M. Collignon, les formes robustes font place aux formes juvéniles, les poses sont charmantes de simplicité et de naturel... Les artistes ne dédaignent pas d'orner de fort petits vases servant de jouet aux enfants, et ils les décorent de compositions dont les jeux de l'enfance forment les motifs. » Après une période de transition pour laquelle nous signalerons le vase de *Brygos* (la Dernière

1. Les Grecs ont aussi fait d'admirables gravures au burin sur bronze comme on le voit par les miroirs qui nous sont parvenus.

2. Collignon, *Archéologie grecque*, p. 294 et suiv.

Nuit de Troie, Naples), le vase du Louvre (Linos et Musée), nous arrivons aux vases attiques d'une élégance parfaite, tels que le vase où l'on voit Darius méditant la conquête de la Grèce (Naples), le vase de *Meideas* (Enlèvement des Leucippides, Berlin), et ces lécythes blancs ayant un sens funéraire, dont la fabrication semble spéciale à l'Attique (Déposition funèbre du musée d'Athènes).

La céramique ne s'en tient pas à la peinture. On ajoute aussi des ornements dorés et des reliefs rehaussés eux-même d'or. Le vase trouvé à Cumes (aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Pétersbourg) est l'œuvre la plus considérable de la céramique grecque. Il n'est pas signé. Mais un vase analogue trouvé à Kertch et qui date environ de 380 porte la signature : *Xenophantos Athénien*.

Les figurines de terre cuite. Tanagra. — C'est au IVe siècle que se place la période la plus parfaite pour les figurines de terre cuite, d'usage en général funéraire, qu'on retrouve dans les divers pays grecs, mais dont les échantillons les plus remarquables proviennent de Tanagra en Béotie, de Myrina et de Cymè en Asie Mineure.

A côté d'œuvres de *caractère archaïque* ou d'un style sévère appartenant aux périodes précédentes ou reproduites traditionnellement[1], nous voyons apparaître des figurines d'un art moins religieux et plus raffiné, d'une variété et d'une élégance qui ont fait dire que sans elle l'idée que nous nous faisions du génie grec était incomplète. Les coroplastes du Ve siècle, dans cette fabrication qui est d'un caractère industriel et courant, se servent sans doute de moules dont ils reproduisent en grand nombre les empreintes[2]. Mais avec les mêmes moules ils savent produire des œuvres sensiblement différentes. Une figurine est souvent composée de plusieurs parties moulées séparément, qu'on ajuste dans des attitudes

1. Certaines de ces petites œuvres ont un grand caractère de majesté religieuse (buste estampé de Déméter. L. Heuzey, *Monuments grecs*, 1873).

2. « Vous fabriquez vos généraux, comme les mouleurs d'argile leurs statuettes, pour la place publique, non pour la guerre. » (Démosthènes, 1re Phil., 26.)

diverses. De plus, les coroplastes reprennent après coup à la pointe telle ou telle partie pour lui donner un caractère particulier. Ils trouvent moyen de faire preuve d'une imagination inépuisable, et leur génie inventif est servi par une rare habileté de main. Aux temps des guerres médiques, on plaçait à côté du mort des figurines de dieux avec des bijoux et des armes; plus tard on persiste par tradition à placer dans le tombeau des figurines; mais ces figurines seront destinées « à lui rappeler dans l'autre vie les compagnons de son existence mortelle[1] ». Ces figurines nous donnent les renseignements les plus précieux sur la vie grecque, et nous font mieux connaître que tous autres monuments les attitudes, les manières d'être des Hellènes. Rien ne montre davantage à quel point l'art avait partout pénétré que la découverte de quelqu'une de ces œuvres exquises dans les tombes les plus modestes.



Fig. 69. — Figurine de Tanagra.

IV. — PEINTURE

Zeuxis et Parrhasius. — L'école ionienne. — Timanthe. — Lorsque Apollodore d'Athènes, qui depuis la mort de Polygnote passait pour le premier peintre de son temps, vit les œuvres du jeune Zeuxis, il dit généreusement : « Zeuxis m'a dérobé l'art; il l'a emporté avec lui. » Zeuxis

1. Comparer l'Égypte (p. 9 et 13). Dans les temps primitifs, on tuait sur le tombeau du guerrier des esclaves et des chevaux, pour qu'il n'arrivât pas seul dans l'*Hades*. Au Japon (29 av. J.-C.), un décret substitua aux victimes

perfectionna le coloris et les ombres. Il acquit d'immenses richesses, et il finit, dit-on, par donner ses tableaux, ne trouvant pas de prix qui en fût digne. Il fut appelé dans toutes les parties du monde grec : à Crotone, où il peignit une *Hélène* qu'il exposa moyennant un prix d'entrée, avant qu'elle fût placée dans le temple de Junon Lacinia; en Macédoine, où il décora le palais du roi Archélaüs, qui régna de 413 à 399. On vantait aussi sa *Famille de Centaures* et son *Jupiter entouré des dieux*, sujet repris par Raphaël à la Farnésine, etc. Il cherchait l'illusion de la réalité. Il avait fait un enfant portant des raisins que des oiseaux, dit-on, vinrent becqueter. Ce n'était là qu'un succès que Zeuxis appréciait lui-même à sa valeur. Il aurait répondu à ceux qui le félicitaient : « Si l'enfant avait été mieux peint, les oiseaux en auraient eu peur. » Mais Pétrone, quatre siècles plus tard, disait : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. » Cela vaut mieux.

Un seul de ses contemporains peut lui être opposé, Parrhasius. Il avait fait un tableau allégorique du *Peuple athénien;* un *Bacchus* qui avait donné lieu à ce proverbe : « Qu'est-ce que cela auprès de Bacchus? » un *Coureur armé*, sur le corps duquel on voyait couler la sueur. Parrhasius, complétant l'œuvre d'Apollodore et de Zeuxis, paraît avoir accompli définitivement la grande révolution qui fit succéder le modelé à la teinte plate [1]. Quelle que fût la renommée de Parrhasius, il fut vaincu par *Timanthe* dans un concours précisément sur le sujet d'*Ajax et Ulysse se disputant les armes d'Achille.* Timanthe est surtout connu pour son *Sacrifice d'Iphigénie*, avec cette figure voilée d'Agamemnon qui a donné lieu à tant d'hyperboles [2].

(hommes, femmes, animaux) qu'on immolait sur la tombe des empereurs, des statuettes de terre.

1. Girard, *Peinture antique*, p. 74.

2. Il avait fait aussi des *Satyres mesurant avec leurs thyrses le pouce de Polyphème endormi.* Comp. *Ulysse et Polyphème* de Wiertz (Bruxelles).

École attico-thébaine : Aristide, Nicias, Euphranor. — Jusqu'à la seconde moitié du ve siècle, Athènes avait été seule à avoir une grande école de peinture. L'école ionienne de Zeuxis et Parrhasius n'est en somme qu'une forme élargie de l'école attique. Cependant les peintres d'Athènes gardent un cachet particulier. Vers le même temps Thèbes avec Épaminondas joue un grand rôle dans l'histoire de la Grèce, et, comme il arrive presque toujours, un mouvement intellectuel accompagne ce réveil de la puissance politique. Ce mouvement se manifesta surtout dans la peinture. Le plus illustre des peintres thébains fut *Aristide,* fils de *Nicomaque,* qui était lui-même un peintre distingué. Aristide excellait dans le pathétique. Sa *Mère mourante* était célèbre dans toute la Grèce; le roi de Pergame Attale payait son *Malade* 600,000 francs. Les peintres thébains, qui suivaient l'impulsion des peintres athéniens, formèrent avec eux l'école thébano-attique. Parmi les peintres de cette école, outre Aristide, il faut citer *Nicias* d'Athènes, célèbre comme peintre de batailles et auteur d'une *Nekuya,* ou Ulysse évoquant les morts, dont Ptolémée lui proposa 60 talents. Le peintre répondit que puisque son ouvrage avait un pareil prix et que par ses offres le roi lui avait montré qu'il avait fait un chef-d'œuvre, il comptait en faire don à sa patrie. Le rival de Nicias comme peintre de batailles était *Euphranor,* qui fit une *Bataille de Mantinée.* Le peintre Euphranor était le même que le sculpteur que nous avons cité. A cette époque, comme dans la plupart des grandes époques de l'art, les deux arts n'étaient pas séparés.

École sicyonienne : Eupompe, Pamphile. — Introduction de l'enseignement public du dessin dans les écoles. — *Timanthe,* dont nous avons parlé plus haut, était originaire de Sicyone; mais c'est *Eupompe* qui fonda le premier dans cette ville une véritable école. Cette école, avec son élève *Pamphile,* devait se mettre, sinon par le génie de ses

artistes, du moins par son influence, à la tête de la peinture grecque. Pamphile était Macédonien d'origine. Ce peintre, qui avait un esprit très cultivé et s'était occupé de philosophie, de lettres et de sciences, ne se contenta point de former des artistes. Il profita de l'influence qu'il s'était acquise, non moins par son caractère que par ses talents, sur l'esprit des Sicyoniens, pour introduire l'enseignement public du dessin dans les écoles de la ville de Sicyone, exemple qui fut bientôt suivi par plusieurs autres cités grecques. Cet enseignement fut bientôt même rendu obligatoire pour les hommes libres, en même temps qu'il était interdit de le donner aux esclaves. Les études dans l'atelier de Pamphile duraient douze ans et coûtaient un talent. Il prétendait que sans des connaissances scientifiques, sans les mathématiques et la géométrie, on ne pouvait être un artiste complet

Parmi les autres peintres de cette école on cite *Pausias,* qui peignit à l'encaustique des scènes de genre, principalement des scènes enfantines. Cette peinture se développa de plus en plus à côté de la peinture de style, comme nous voyons fleurir à la même époque une délicieuse sculpture de genre, que les figurines de Tanagra nous ont fait connaître. Quoique Parrhasius ait été un grand dessinateur, on peut dire que l'école ionienne cherchait surtout la couleur et l'illusion. L'école thébano-attique brillait par des qualités de facilité, de variété d'expression. Sicyone se distingua par la correction académique et la science (progrès dans le clair-obscur et les raccourcis). C'est d'elle que sortit Apelle, élève de Pamphile.

Apogée de la peinture grecque. Apelle. — Apelle, qui réunit les traits principaux des deux écoles ionienne et sicyonienne, accomplit pour la peinture ce que Phidias avait fait pour la sculpture, ce que Raphaël devait faire dans une certaine mesure pour les écoles italiennes. Il fut le plus grand peintre de l'antiquité.

Apelle, originaire de Colophon[1], fut le peintre attitré d'Alexandre, et on peut dire qu'il en devint l'ami, aussi bien par son esprit délicat et son cœur généreux, qu'à cause de l'admiration que le conquérant avait pour son génie. Il reproduisit plusieurs fois le roi de Macédoine, notamment à cheval, car il excellait aussi dans la peinture des chevaux. Il ne paraît pas avoir fait de grandes peintures décoratives à nombreux personnages, mais son talent n'en était pas moins varié, et il peignait l'allégorie aussi bien que le portrait. Il avait représenté la *Calomnie* dans un tableau que le Florentin Sandro Botticelli a essayé de reconstituer d'après les descriptions de Lucien. Son chef-d'œuvre était la *Vénus Anadyomène.* Tout maître du monde qu'il était, Auguste n'osa l'enlever à la ville de Cos qu'en lui remettant pour cent talents d'impôts. Le talent d'Apelle était resté proverbial et populaire. Il ne pouvait être discuté. Hérodas, dans un de ses mimes, faisant dialoguer deux femmes qui visitent à Cos le temple d'Esculape où Apelle avait fait des peintures, fait dire à l'une d'elles : « Oui, ma chère, les mains de l'Éphésien Apelle sont infaillibles, quelque sujet qu'il traite en ses tableaux. En voilà un dont on ne peut dire que la nature lui a donné certains talents, et lui en a refusé d'autres. Ah! celui qui peut voir cet homme et ses ouvrages sans en frémir d'admiration, celui-là est digne d'être pendu la tête en bas dans la boutique d'un foulon. »

École rhodienne. Protogène. — Les sentiments d'Apelle étaient dignes de son talent. C'est lui qui mit en lumière le mérite de Protogène, que les Rhodiens n'appréciaient pas à sa valeur, en payant plus qu'il ne le demandait quelques-unes de ses œuvres et en répandant le bruit qu'il les achetait pour les faire passer pour des œuvres d'Apelle. Cette conduite généreuse atteignit son

1. Comme pour Homère, plusieurs villes se disputaient l'honneur de l'avoir vu naître. A Sicyone, Apelle eut pour rival *Mélanthos.*

but, et lorsque, quelques années plus tard, Démétrius vint mettre le siège devant Rhodes, il put dire qu'il renonçait à son entreprise, de peur de détruire l'*Ialyse*[1] de Protogène, qui se trouvait dans le quartier de la ville par lequel il pouvait diriger son attaque avec chance de succès.

Héléna. — La bataille d'Issus. — Il ne nous reste rien de la peinture du ve siècle[2], pas plus que de celle du IVe. Ce qui peut le mieux nous en donner une idée, c'est la mosaïque de Pompéï représentant la bataille d'Issus. Elle a été faite très probablement d'après la peinture d'une femme nommée *Héléna,* fille du peintre *Timon*. De tous les tableaux que les femmes ont peints dans les temps modernes, il n'en est aucun de cette importance. On aura une idée de la puissance de la composition, en remarquant que Lebrun a disposé les groupes de la même manière[3]. (Sur Héléna, v. la *Bibl. de Photius*, p. 248.)

V. — ARCHITECTURE

Les fortifications. — Le temple pseudodiptère. — Dinocrates. Alexandrie. Le nouveau temple d'Éphèse. — Dans l'architecture de cette époque, nous signalerons dès avant Alexandre: 1° le développement de l'art de la fortification, comme le montrent les restes des villes fondées sous l'impulsion d'Épaminondas, Messène et Mégalopolis; 2° la création du temple pseudodiptère par *Hermogène* à Téos (v. p. 82); 3° le développement de l'ordre corinthien appliqué à toute l'ordonnance d'un temple par Thargélios (v. p. 81). Le temple d'Apollon Didyméen à Milet (IVe-Ier s.) conserve l'ordre ionique mais un ionique avec

1. Ialyse était un des héros de l'histoire légendaire de l'île.

2. Sauf peut-être un fragment trouvé dans un tumulus de la Crimée. Des peintures plus anciennes de Pœstum qui existaient encore au XVIe siècle, ne nous sont plus connues que par des gravures.

3. Au même temps appartenaient *Piraïcos*, qui peignait des scènes de boutique; *Calliclès*, le Meissonier grec, qui se rendit illustre, dit Varron, en peignant des tableaux grands de quatre doigts, et sans doute *Aëtion*, auteur des *Noces d'Alexandre et de Roxane*, tableau décrit par Lucien et sujet repris par Bazzi à la Farnésine.



Fig. 70. — La *Bataille d'Issus*, mosaïque de Pompéi Musée de Naples).

têtes humaines dans les volutes des chapiteaux et tête de taureau au centre. Au temps d'Alexandre le plus grand architecte et ingénieur fut *Dinocratès*. Dinocratès donna le plan d'Alexandrie. Il sut orienter ses rues de manière à mettre la ville à l'abri des vents du désert et à donner largement accès aux vents du large. Il commença plusieurs de ses monuments. Il avait déjà reconstruit le temple d'Éphèse, brûlé vers le temps de la naissance d'Alexandre, par Érostrate. Dans la Grèce propre, on éleva peu de monuments importants. Mais les constructions privées deviennent, à l'imitation de l'Asie, de plus en plus somptueuses et Démosthène se plaint, dans un de ses discours, que plusieurs d'entre elles surpassent en importance et en richesse les édifices publics.

VI. — ART INDUSTRIEL. — MUSIQUE

Art industriel. — Mosaïque. — Le char funèbre d'Alexandre. — Le développement du luxe favorise les arts industriels chez les Grecs, et les expéditions d'Alexandre allaient leur donner une grande impulsion, en faisant mieux connaître les ateliers de Babylone et de Tyr. Déjà d'ailleurs, quoi qu'on en ait dit, la mosaïque était pratiquée en Grèce; des découvertes faites à Olympie ne semblent pas laisser de doute sur ce point.

Le goût des tapisseries et des tentures s'y était aussi tout à fait répandu : Plutarque cite parmi les officiers d'Alexandre le gardien ou intendant des tapisseries du roi Proxénos. Pour donner une idée du développement qu'avaient acquis les divers arts industriels chez les Grecs par l'influence de l'Asie, nous rappellerons la tente élevée pour le mariage du roi macédonien et de Roxane, les folies du bûcher d'Éphestion, qui coûta environ 60 millions, et surtout le char monumental construit pour transporter en Égypte les restes d'Alexandre, véritable monument mobile que Diodore nous décrit avec ses tentures, ses mosaïques, ses tableaux militaires, ses Victoires

d'or, ses guirlandes (probablement de métal émaillé) imitant les couleurs naturelles des feuilles et des fleurs. Il fallait 64 mulets choisis parmi les plus vigoureux pour traîner cette grande masse, qui, par la manière dont elle était équilibrée et par ses dispositions intérieures, passait, aux yeux des anciens, pour un chef-d'œuvre de mécanique[1].

Ce magnifique développement artistique allait se maintenir et s'étendre, malgré les troubles sanglants qui suivirent la mort d'Alexandre, et cela grâce à l'impulsion qu'Alexandre lui-même avait donnée.

Musique. — La musique avait subi depuis Périclès une transformation. Déjà Aristophane se plaignait qu'elle se fût amollie en même temps que les mœurs. Les maîtres n'apprenaient plus à chanter aux jeunes Athéniens : « La terrible Pallas qui renverse les cités », ou « Une clameur retentit au loin ». La musique était devenue moins austère et plus expressive, comme les autres arts. Elle reçut encore de grands développements de *Timothée*, de *Polydias* et du disciple d'Aristote *Aristoxène*. Dans les concerts historiques que *Mnésiclès de Téos* avait organisés plus tard à Gnosse en Crète, où il avait été envoyé comme ambassadeur, il avait fait exécuter des chants des deux premiers de ces musiciens[2].

1. Diodore, XVIII, 26-28. — Quatremère de Quincy, *Mémoires de l'Aca mie des inscriptions*, IV.
2. Egger, *Traités publiés dans l'antiquité*, p. 74 (édit. in-4°).



Fig. 71. — Partie centrale du groupe des Niobides. (Florence.)

CHAPITRE V

LA PÉRIODE ALEXANDRINE. — L'ART HELLÉNISTIQUE

I. RÉSULTATS DES CONQUÊTES D'ALEXANDRE ; L'HELLÉNISME. — Extension de l'influence grecque. — Éthiopie, Parthes, Scythes. — Inde, extrême Orient.
II. GRÈCE. — La sculpture. — L'Apollon du Belvédère.
III. ÉGYPTE. — Alexandrie. — Le Phare. — La Bibliothèque. — Le Sérapéum. — Le Musée. — Art industriel. — Gravure en pierres fines. — Peinture. — Sculpture.
IV. ASIE. — Rhodes. — Peinture. — Sculpture. — Le *Colosse*. — Le *Laocoon*. — Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Attale. — L'autel d'Eumène. — Isogonos. — École de Tralles. — Le *Taureau Farnèse*. — La mosaïque : Pergame, Sosos. — Gravure en médaille : le statère d'Eucratidas, roi de Bactriane. — Conclusion : l'art grec dans le monde romain et en Occident.

I. — RÉSULTATS DES CONQUÊTES D'ALEXANDRE ; L'HELLÉNISME

Étendue de l'influence grecque. — Éthiopie. — Inde. — Extrême Orient. — Parthie. — Scythie. — Les conquêtes d'Alexandre marquent une grande date dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire politique. Partout où le héros macédonien put étendre son action, il répandit la civilisation hellénique ; or c'était, on le comprend, sous la forme de l'art qu'elle pouvait le plus facilement se répandre. Il chercha même à réunir la civilisation hellénique et les civilisations orientales. A supposer que l'hellénisme y perdît, l'humanité y gagnait.



Fig. 72. — Alexandre. (Monnaie de Lysimaque.)

L'œuvre politique d'Alexandre, comme celle de Charlema-

gne, et pour des raisons en partie analogues, devait disparaître après lui. Mais la diffusion de l'esprit grec, surtout sous la forme de l'art, resta un des signes les plus nets et les plus durables de l'action qu'il avait exercée sur le monde. Il y eut des royaumes grecs à Axoum en Éthiopie; à Méroé, au delà des cataractes du Nil et l'on y parlait grec encore au IIIe siècle après Jésus-Christ[1]. Les rois grecs de Bactriane étendirent leurs conquêtes jusqu'au bassin du Gange, s'emparèrent de Pâtaliputra (Palibothra, Patna) et du royaume d'Oude[2]. Des établissements du vaillant peuple « yavana » sont attestés par les écrivains indiens, dans l'Orissa, le Bengale, aux confins

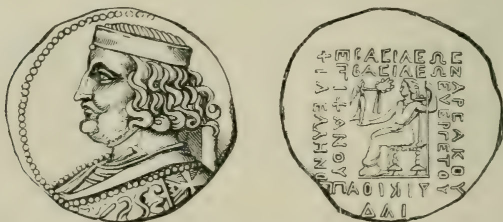


Fig. 73. — Tétradrachme du roi des Parthes Arsace XVI Orodès.

du Thibet, même en Birmanie; le roi grec de la Bactriane, Ménandre, fut un des saints du bouddhisme, et la terre yavana passa, aux yeux des Hindous, pour la mère patrie des beaux-arts. Les monnaies des rois bactriens sont alors bilingues (indiennes et grecques). Une monnaie d'Hermaios, le dernier d'entre eux, porte même au revers des caractères chinois. Si l'on en croit M. Sylvain Levy, auquel nous avons emprunté les détails qui précédent, « la sculpture a produit dans l'Inde des chefs-d'œuvre originaux sous une inspiration nouvelle. La côte occidentale et même l'Orissa ont le droit de revendiquer une part dans l'histoire générale de la sculpture grecque. L'architecture grecque a fait aussi école dans l'Inde :

1. On a trouvé à Méroé une longue inscription grecque très importante se rapportant au règne de Commode.

2. Les rois grecs-bactriens dominèrent dans le bassin du Gange près d'un siècle.

les trois grands genres y ont même chacun leur domaine propre : l'ionique à Taxile, le corinthien dans le Gandhara, le dorique à Cachemir. Les arts de la Grèce y subsistèrent longtemps après que tout autre influence hellénique avait à peu près disparu [1]. On saisit jusque dans l'art chinois et dans l'art japonais un reflet de l'art grec, par exemple dans le Bouddha de Nara [2]; il y aurait été apporté par l'art bouddhique, qui se constituait dans l'Inde au moment où justement l'influence grecque s'y faisait le plus sentir.

L'empire des Parthes, plus voisin de la Méditerranée, devait, à plus forte raison, garder l'empreinte hellénique. Les Arsaces et les Orodès se plaisent aux tragédies d'Euripide et prennent sur leurs monnaies le titre de Philhellène.

Vers le nord, les colonies grecques qui s'étaient établies sur les rives septentrionales de la mer Noire, jusqu'en Crimée, exerçaient déjà depuis longtemps leur influence sur les peuplades scytiques avant l'établissement de principautés telles que le royaume du Bosphore Cimmérien. Les tumulus des chefs scythes nous ont livré des objets grecs de la plus grande antiquité, entre autres une des plus anciennes peintures grecques que l'on connaisse.



Fig. 74. — Apollon du Belvédère (Vatican).

II. — GRÈCE

La sculpture. — L'Apollon du Belvédère. — Après Alexandre, les principaux foyers de la civilisation hellénique ne vont plus briller dans la Grèce propre. L'art national grec par excellence, la sculpture, s'y maintient encore fort haut : il suffit de citer des œuvres

1. Sylvain Lévy, *Quid de Græcis veterum Indorum monumenta tradiderint*, Paris, 1890 ; et *Revue des Études grecques*, t. IV (1891), p. 24.

2. Colosse de bronze du VIII[e] siècle de notre ère.

telles que la *Diane de Gabies* (Louvre) et l'*Apollon du Belvédère* (Vatican) [1], trop vanté par Winckelmann, mais qui suffirait à l'honneur d'une école. Cependant les grands foyers de l'hellénisme pour les arts, comme pour les lettres et les sciences, sont Alexandrie, Rhodes, Pergame.



Fig. 75. — Diane de Gabies. (Louvre.)

III. — ÉGYPTE

Alexandrie. Le Phare; la Bibliothèque; le Sérapéum; le Musée. — Nous avons vu comment l'art grec se répandit en Égypte sans absorber l'art national, et les temples de Philæ, par exemple, qui datent de cette période, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture égyptienne. Alexandrie, sous les Ptolémées, fut le centre d'une activité matérielle et intellectuelle vraiment extraordinaire. On voit s'y élever des édifices qui n'avaient pas encore leur modèle. *Sostrate* de Cnide fut chargé par Ptolémée Phila-

1. L'original, probablement en bronze, serait, d'après M. Collignon, l'œuvre de Léocharès (IVe siècle), auquel il attribue aussi la *Diane à la biche*. On ne saurait donc y voir le dieu repoussant les Gaulois lors de leur attaque sur Delphes en 279. — La Diane de Gabies est peut-être une répétition de l'*Artémis Brauronia* de Praxitèle.

delphe de réunir au continent, par une chaussée de 1,300 mètres l'îlot rocheux de *Pharos,* qui était en avant du port d'Alexandrie, et d'y élever une tour de 135 mètres de haut, destinée à porter des feux pour servir de signaux aux navigateurs. L'on appela bientôt phares les constructions analogues. Ptolémée Philadelphe réalisa également le conseil donné par Démétrius de Phalère à Ptolémée I[er] Soter, en fondant les deux bibliothèques d'Alexandrie. L'une de ces bibliothèques occupait une partie du *Sérapéum,* dont on a parlé plus haut, et qui

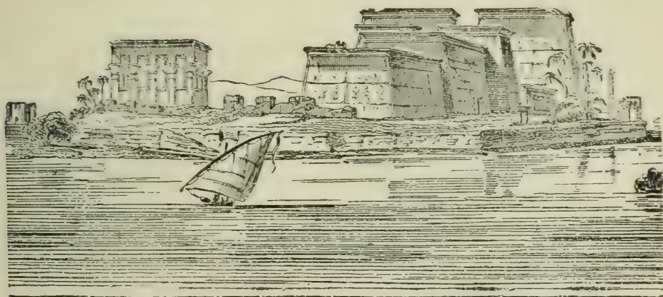


Fig. 76. — Les temples de l'île de Philæ.

est le monument le plus caractéristique de l'Égypte grecque (*V.* p. 29). La bibliothèque du Sérapéum finit par comprendre 400,000 volumes. Les autres volumes, que les rois égyptiens firent rassembler au nombre de 300,000, formaient la bibliothèque du *Muséum*. Le Muséum comprenait, outre la bibliothèque, des salles pour l'étude; d'autres salles servaient pour des cours soit de science, soit de littérature; car ce fut une des nouveautés de cette institution, que de réunir ainsi les deux principales branches du savoir humain. On y entretenait aux frais du trésor royal des hommes distingués, que l'on y attirait souvent de fort loin, savants, poètes, érudits,

critiques. Le musée est le premier type de ces grands établissements scientifiques qu'on a élevés dans les temps modernes en Europe et aux États-Unis, mais sans jamais l'égaler, à ce qu'il semble.

Art industriel. — L'industrie n'était pas moins développée chez les Alexandrins que la science. « Ce que ce peuple a su faire dans le domaine de l'industrie, dit Ebers, est vraiment étonnant. Sans parler des inventions mécaniques d'un Ctésibios ou d'un Héron, qui construisaient dans la paix du Musée des automates, des clepsydres, des pompes foulantes, des orgues hydrauliques, et découvraient la puissance de la vapeur, les tissus alexandrins, depuis la grossière couverture de cheval jusqu'au tapis fin artistement brodé en couleurs, depuis l'étoffe de laine blanche jusqu'aux pièces de soie teinte, n'étaient-ils pas célèbres dans le monde entier? L'art des constructions navales était porté à sa perfection ; les voitures de luxe dont les riches citadins se servaient pour parader dans la rue n'étaient pas moins renommées que les produits de la tabletterie. Les tables en bois de thuya à pieds d'ivoire qu'on fabriquait là coûtaient jusqu'à 237,500 francs. »



Fig. 77. — Coupe des Ptolémées. (Paris, Bibliothèque nationale.)

La gravure sur pierres fines, l'orfèvrerie, la joaillerie, y produisaient des chefs-d'œuvre. Le *Camée Gonzaga* (aujourd'hui en Russie), représentant Arsinoé et Ptolémée ; la *Coupe des Ptolémées* (Bibliothèque nationale) ; la *Tazza Farnèse*, sardonyx d'un pied de diamètre (musée de Naples), comptent parmi les plus belles œuvres de glyptique que l'on connaisse. Les pierres gravées prennent alors des dimensions considérables et cessent d'être de simples cachets. On a retenu entre

autres le nom du graveur *Satyreios*, qui vivait sous Ptolémée II. Les manufactures d'armes d'Alexandrie n'avaient pas de rivales. On réussissait mieux encore à souffler le verre, et c'est des Alexandrins que l'art de la verrerie passa aux Italiens. Les verres de vitres et les mosaïques de verre multicolore, déjà connus des anciens Égyptiens, venaient d'eux.

Le culte des divinités égyptiennes se répandait aussi en Occident, et contribuait à y répandre en même temps l'art égyptien. Le musée de Naples contient une statue de Sérapis et une statue d'Isis provenant de temples spécialement consacrés à ces divinités, l'un à Pouzzoles, l'autre à Pompéï.

Peinture. — Sculpture. — La peinture fut très cultivée à Alexandrie. Le style de cette école et ses sujets habituels ne tardèrent pas à s'imposer à presque tous les pays de la Méditerranée. Son influence y fit préférer la peinture de paysage à toute autre pour la décoration des appartements, (peintures de Pompéï). On peut se faire une idée de ce que la sculpture grecque fut en Égypte, par la belle statue du Nil (Vatican, copie au jardin des Tuileries), et par des bas-reliefs très fouillés rivalisant avec la peinture (même avec le paysage). Mais, à cet égard, Alexandrie dut le céder à Rhodes et à Pergame.



Fig. 78. — Le Nil du Vatican.

IV. — ASIE

Rhodes : peinture, sculpture; le Colosse; le Laocoon. — A Rhodes, où la peinture se maintenait avec l'école de Protogène, s'était formée une grande école de sculpture. Son œuvre la plus célèbre, *le Colosse de Rhodes,* statue en

bronze d'Apollon, haute de 32 mètres, classée parmi les merveilles du monde, fut achevée en 280 par Charès après douze ans de travail. Mais en 224 il était renversé par un tremblement de terre. Nous pouvons juger du talent des sculpteurs rhodiens par le groupe de *Laocoon* et ses deux fils étouffés par les serpents. Pline disait qu'*Agésandre*, *Athénodore* et *Polydore* avaient exécuté là un morceau supérieur à tout ce qu'avaient produit la peinture et la sculpture, et il remarque que c'est un des rares exemples d'un chef-d'œuvre fait en collaboration (*ex consilii sententia*). Mais cette œuvre, éminente d'ailleurs, a beaucoup perdu de la réputation qu'elle avait au temps de Lessing et de Winckelmann et même de Byron (*Child Harold*, IV, 160), depuis qu'on a plus connu et mieux compris l'art des périodes précédentes. Elle paraît aujourd'hui trop académique, et pas assez sincèrement émue. Cette réputation a reçu une nouvelle atteinte des découvertes récentes de Pergame qui ont montré que le Laocoon était bien moins original qu'on ne le croyait.

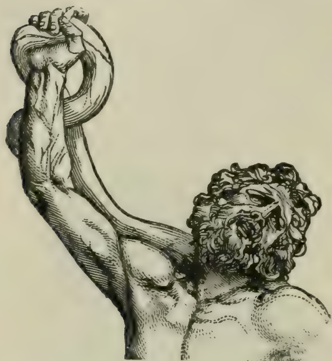


Fig. 79. — Tête de Laocoon. (Vatican.)

École de Pergame. — L'Acropole. — Le monument d'Attale. — Les rois de Pergame, qui régnaient à peu près sur les anciennes possessions des rois de Lydie, jouissaient comme eux d'une richesse devenue proverbiale, et l'art fut un de leurs luxes préférés. L'Acropole de Pergame rivalisa bientôt, du moins par le nombre de ses monuments, avec l'Acropole d'Athènes. L'école de Per-

game doit nous intéresser particulièrement, car ses artistes ont souvent employé leur talent à célébrer directement ou indirectement les victoires des Attale et des Eumène sur les Gaulois, et ils se sont plu à honorer le courage des vaincus. Les plus célèbres artistes qui travaillèrent alors à Pergame furent *Isogonos* (ou plutôt *Epigonos*), *Phyromakhos*, *Stratonicos*, *Antigonos* et *Nikeratos*.

On a encore dans divers musées, principalement à Naples, des parties importantes du monument de cinquante figures environ qu'Attale Ier offrit à Athènes, comme au soldat de la civilisation, après sa victoire sur les Gaulois. C'était la répétition d'un monument élevé à Pergame. Il comprenait quatre groupes, rappelant les victoires de la civilisation sur la barbarie : le combat des dieux contre les géants, la victoire des Athéniens sur les Amazones, la bataille de Marathon, et la victoire d'Attale lui-même sur les Gaulois (241). Le socle de ce monument, retrouvé contre le mur sud de l'Acropole, ne mesure pas moins de quinze mètres de longueur et cinq en largeur. Le *Gladiateur mourant* du Capitole représente en réalité un Gaulois succombant à ses blessures. Le type n'a rien de grec; avec son nez accentué, ses cheveux courts et droits, ses rudes moustaches, il a quelque chose d'un soldat français moderne. L'expression et l'attitude sont à la fois énergiques et émouvantes. Un groupe de la villa Ludovisi nous montre un Gaulois qui, pour échapper à la servitude, se perce de son épée après avoir tué sa femme.


Fig. 80. — Le Gaulois blessé.

L'autel d'Eumène : Epigonos. — Les fouilles faites depuis 1878 à Bergama ont mis au jour des sculptures plus importantes encore, aujourd'hui à Berlin[1]. Elles sont

1. Cogordan, *les Fouilles de Pergame*. E. Michel, *Musée de Berlin*. Pontremoli, *Acropole de Pergame* (envoi de Rome, 1896).

probablement d'Epigonos, et décoraient l'autel gigantesque consacré à Zeus et à Athéna par le roi Eumène II (197-159), qui éleva aussi un portique à Athènes.

L'autel était porté sur un immense soubassement à peu près quadrangulaire : « Un escalier conduisant à la plate-forme entamait profondément une des faces du soubassement, sur le haut duquel courait une colonnade ionique doublée d'un mur. L'autel était aussi entouré de trois côtés par une en-



Fig. 81. — Athéna et les geants (frise de Pergame)

ceinte à ciel ouvert, formant comme une vaste salle. Outre les statues posées sur la colonnade, deux frises composaient la décoration sculpturale : l'une se développait le long du mur de la colonnade, près de l'autel, l'autre, tout extérieure, décorait le soubassement. » La première, la plus petite et la plus endommagée, représentait le mythe de Téléphos, le héros national des Pergamiens. Le sujet de la grande frise, qui mesure 2m,30 de haut sur un développement de 140 mètres, est la *Gigantomachie*. Deux morceaux surtout, *Zeus*, et plus encore *Athéna aux prises avec les géants*, sont d'un art admirable.

L'école de Pergame nous révèle surtout dans ces ouvrages récemment découverts un style nouveau dans l'histoire de la sculpture grecque. « C'est un art violent, fougueux, très savant et très personnel, qui a déjà un caractère moderne et qui est servi d'ailleurs par une merveilleuse habileté d'exécution. » (COLLIGNON.)

École de Tralles. Le Taureau Farnèse. — L'école de Tralles, qui paraît avoir été alors la plus importante de l'Asie Mineure après Pergame et l'emporte même sur Éphèse, témoigne de la même recherche du mouvement Le groupe du *Supplice de Dircé*, connu sous le nom de Taureau Farnèse (Naples), œuvre d'*Apollonios* et de *Tauriscos* qui appartint à Asinius Pollion, est un des plus grands morceaux de sculpture qui existent. Plusieurs des critiques adressées à ce groupe s'appliquent, non à l'original, mais à la restauration trop compliquée qui en fut faite au XVIe siècle.

Dans tous les pays où les Grecs s'établissaient, la sculpture devenait ainsi un art national (sarcophages de Tyr, etc.). Le nombre d'œuvres que la sculpture grecque a produites est vraiment incroyable. Au temps de Pline l'Ancien (Ier s. ap. J.-C.), Athènes, malgré les destructions et les spoliations dont elle avait été victime, ne possédait pas moins de 3,000 statues, et ce nombre devait s'accroître au siècle suivant. On en comptait à peu près autant à Delphes et à Olympie.



Fig. 82. — Les colombes de Sosos.

La mosaïque. Pergame; Sosos. — Pergame est également célèbre par ses mosaïques. Une école de mosaïque y fut fondée au IIIe siècle par *Sosos*; elle resta la plus célèbre du monde grec, et les sujets que Sosos avait tracés, tels que le

Plancher non balayé [1], étaient encore imités au temps des Antonins.

Gravure en médaille. Le statère d'Eucratidas. — La gravure en médaille continue heureusement les traditions d'Évainétos et de Théodotos, comme le montrent les magnifiques monnaies des rois de Macédoine, des rois d'Épire et même de la ligue étolienne, quoique les Étoliens fussent regardés comme les moins civilisés des Grecs. A cette époque appartient l'œuvre la plus considérable de la numismatique ancienne, le statère d'or, exécuté bien loin de la Grèce, dans le voisinage de l'Indus, pour Eucratidas, roi de Bactriane; on peut le voir à la Bibliothèque nationale. Sans parler de la curiosité qui s'attache à cette pièce, à cause de sa dimension inusitée et des particularités de sa fabrication, elle est d'une grande beauté.

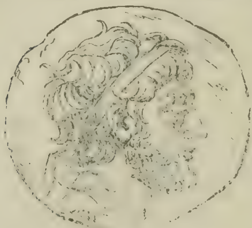


Fig. 83. — Monnaie de Philippe V.

Conclusion. — Ainsi, partout où la domination hellénique s'établissait, elle apportait l'art avec elle. L'art grec s'était répandu par la conquête avec Alexandre. Il allait se répandre par la défaite même. Déjà les rois perses avaient emprunté une partie de leurs arts aux villes grecques de l'Asie qu'ils avaient réunies à leur empire. Lorsque Rome se trouva en présence de la Grèce vaincue, elle subit à son tour l'ascendant de sa civilisation, et l'art de la Grèce soumise se répandit dans le monde, à mesure

1. On y voit les restes d'un repas répandus sur le sol, et des colombes qui boivent dans une coupe. Les Attalides avaient formé à Pergame, une grande collection d'œuvres d'art, un musée, dans le sens moderne du mot. Il contenait sans doute des œuvres du peintre *Néalcès*, qui sauva le tableau de Melanthos, *Aristrate, tyran de Sicyone, sur un char de victoire*, que l'on voulait détruire, lors de la prise de la Sicyone par Aratus (251 avant J.-C.). Néalcès eut pour élèves sa fille *Anaxandra* et son broyeur de couleurs *Erigonos*.

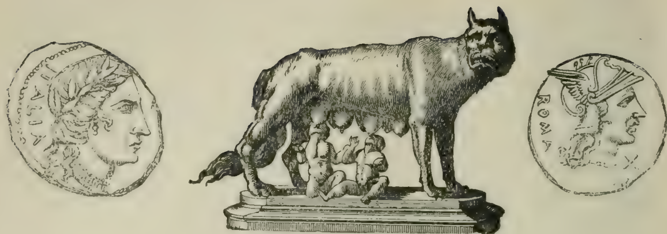
que s'étendit la puissance de Rome elle-même. C'est en traitant de l'art romain que nous aurons à indiquer les dernières phases de l'histoire de l'art grec.

Tous les esprits élevés de Rome comprirent ce que leur patrie devait à la Grèce, « où la civilisation, les lettres, l'agriculture même, dit-on, ont pris naissance ». Ils respectaient sa vieille gloire et rendaient honneur à ses exploits extraordinaires. Ces sentiments, malgré tant de progrès réalisés depuis, doivent encore être les nôtres. Qu'on retranche de l'histoire je ne dis pas toute la Grèce, mais la seule ville d'Athènes, et la civilisation du monde sera changée, l'art plus que tout le reste. Car c'est surtout par l'art que la Grèce antique est comme vivante encore pour nous, et le poète a dit avec raison :

La langue de ton peuple, ô Grèce, peut mourir ;
Nous pouvons oublier le nom de tes montagnes ;
Mais qu'en fouillant le sein de tes blondes campagnes,
Nos regards tout à coup viennent à découvrir
Quelque dieu de tes bois, quelque Vénus perdue,
La langue que parlait le cœur de Phidias
Sera toujours vivante et toujours entendue :
Les marbres l'ont apprise, et ne l'oublieront pas.



Fig. 84. — La joueuse d'osselets. (Musée de Berlin.)



LIVRE IV

L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN[1]

CHAPITRE PREMIER

ART ITALIEN PRIMITIF. — ART ÉTRUSQUE

Situation de l'Italie. — Premiers monuments. — Les Pélasges. — Art étrusque. — Architecture. — Le temple. — La voûte. — Les tombeaux. — La peinture. — La sculpture. — La céramique.

Situation de l'Italie. — Par sa forme et son orientation, l'Italie semble destinée à servir de trait d'union entre les diverses régions du monde méditerranéen ; et lorsque Rome lui eut imposé l'unité de sa domination, la plus belle partie de son rôle historique a été peut-être de répandre la civilisation hellénique dans tout le monde ancien et de la transmettre au monde moderne.

Monuments primitifs ; les Pélasges. — Mais si, surtout dans les arts, l'action de la Grèce fut prépondérante à Rome, elle ne fut pas la seule. Les Pélasges ont laissé en Italie, à Sora, à Signia, à Norba, etc., des ruines plus nom-

1. Martha, *Archéologie étrusque et romaine.* Noel des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques.* Piranèse. *Antiquités de Rome.* Boissier, *Promenades archéologiques.* Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains.* Helbig, *Musées arch.* de Rome

breuses et aussi importantes qu'en Grèce. Il y a eu aussi, notamment dans le Latium, un art italiote *primitif*[1].

L'art étrusque. — Architecture ; le temple, la voûte. — Enfin l'art étrusque a eu sur l'art romain une influence bien antérieure à l'art grec et a imprimé du moins à son architecture un caractère ineffaçable. Nous connaissons mieux l'art de l'Étrurie que son histoire.

Sans entrer dans l'étude de cet art, nous ferons cependant à son sujet quelques remarques : 1° l'art étrusque



Fig. 85. — Peinture étrusque : repas funèbre.

n'a pas été remplacé par l'art romain, mais s'est développé longtemps parallèlement à lui : la plupart des œuvres étrusques parvenues jusqu'à nous sont relativement modernes[2] ; 2° l'influence de la civilisation grecque, sensible déjà dès le v° siècle, est devenue considérable au IV°, et ce n'est qu'à son contact que l'art étrusque a produit ses œuvres les plus remarquables ; 3° donc les Étrusques, en répandant leurs arts à Rome, y introduisaient en même temps une bonne partie de l'art grec : c'est ainsi qu'à la Renaissance nous avons connu l'art grec par l'art romain ; 4° l'art étrusque n'en reste pas moins un art ori-

1. Fernique, *Préneste*. — Micali, *Histoire des anciens peuples de l'Italie*.
2. La langue étrusque était encore une langue vivante au temps de Denys d'Halicarnasse.

ginal. Si le temple des Étrusques n'est en somme qu'un temple grec plus ou moins altéré[1]; si l'*ordre toscan* n'est qu'un dorique dégénéré, l'architecture étrusque n'en est pas moins fort différente de l'architecture grecque, surtout en ce qu'elle emploie couramment dans plusieurs de ses constructions (portes de villes, ponts, etc.) la voûte et

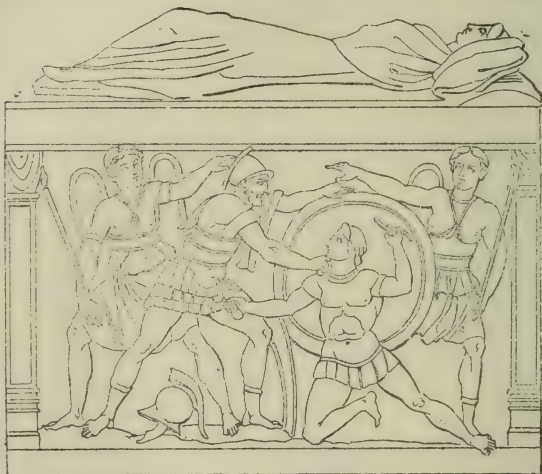


Fig. 86. — Sarcophage étrusque.

l'arcade, empruntées probablement à l'Orient. Son originalité se montre surtout dans les constructions funéraires.

Tombeaux. Peinture. Sculpture. Céramique. — Les tombeaux tantôt étaient taillés dans le roc, tantôt formaient des monticules de terre appuyés sur un socle cylindrique en maçonnerie. Une galerie creusée dans la pierre ou formée par des murs conduisait à une ou à

1. Il comprenait deux parties : une *cella* triple fermée de trois côtés par un mur plein et s'ouvrant par le quatrième côté sur un *portique* à une ou plusieurs rangées de colonnes.

plusieurs chambres, souvent très richement décorées, contenant des lits funéraires taillés au fond d'espèces d'alcôves, et des ustensiles de toute sorte, soit réels, soit figurés. Pour l'importance de ses nécropoles, l'Étrurie est presque comparable à l'Égypte.

Aux environs de Corneto (l'ancienne Tarquinies) on connaît déjà plus de deux mille chambres funéraires. Plusieurs d'entre elles sont ornées de peintures murales. On en trouve aussi de très intéressantes dans les ruines de Véies, Clusium (Chiusi), Vulsinies (Bolsena) et surtout de Vulci [1]. La peinture étrusque procède de la peinture grecque, et on n'en a pas d'exemple antérieur au ve siècle. Elle a pour nous le grand intérêt de nous donner quelque idée de ce qu'était justement la peinture grecque proprement dite, dont il ne nous est à peu près rien resté. Mais par l'inspiration les artistes étrusques se distinguent nettement de leurs modèles, dont ils sont loin d'ailleurs d'atteindre l'élégance et la pureté. Ils ont le soin du détail, le goût du bizarre, la recherche des gestes énergiques, des expressions violentes. Ils se plaisent à la représentation des scènes tragiques : combats, sacrifices, supplices. Cette même recherche du mouvement et de l'énergie fut un des traits dominants de la grande école florentine, qui, de longs siècles plus tard, devait se constituer sur le même sol et trouver dans Michel-Ange son plus illustre représentant.

La sculpture en pierre est moins intéressante, quoiqu'on puisse citer la statue de Florence connue sous le nom de l'*Orateur étrusque*, œuvre d'une précision un peu sèche, mais correcte et bien caractérisée. Un certain nombre de bronzes témoignent de l'habileté des anciens Toscans pour le travail des métaux. Mais ils se sont distingués surtout dans un genre où ils ont eu peu de rivaux, nous voulons parler de la sculpture monumentale en terre cuite. Des artistes étrusques appelés

1. Les peintures de Vulci représentent les *Aventures de Cælebs Vibenna et de son fidèle compagnon Mastarna*, qui fut depuis roi de Rome sous le nom de Servius Tullius. On y voit aussi *Achille égorgeant des Troyens sur le tombeau de Patrocle*. A Corneto et ailleurs nous voyons des scènes des Enfers avec des monstres effroyables et grotesques, qui font penser aux conceptions de Dante, d'Orcagna et de Michel-Ange.

à Rome par les Tarquins exécutèrent plusieurs statues et même des quadriges en terre cuite pour les frontons du temple de Jupiter Capitolin. C'était également en terre cuite qu'était la statue du dieu placée dans le sanctuaire. Ces œuvres sont perdues, mais nous avons conservé des centaines de couvercles de sarcophage de la même matière, représentant des personnages couchés sur un lit. Un des plus curieux se trouve aujourd'hui au Louvre. Il est probablement contemporain du temple de Jupiter Capitolin, et provient de la nécropole de Cervetri (Cæré). Le grand développement de la sculpture céramique en Étrurie s'explique par la nature de son sol, où l'argile est partout répandue. Lorsque, au commencement des temps modernes, on vit refleurir cette forme de l'art, ce fut encore dans la même région. Il suffit de rappeler les Della Robbia et la frise de l'hôpital de Pistoie [1]. On a retrouvé sur le territoire toscan plusieurs milliers de poteries de moindre importance. Les plus importantes fabriques de poteries étrusques se trouvaient à Clusium (Chiusi) en pleine Toscane, à Arretium (Arezzo) et à Calènes (Calvi) dans la Campanie. Mais ce sont les Grecs qui introduisirent chez eux les vases peints (*V.* p. 105).

La céramique n'était pas d'ailleurs le seul produit artistique des fabriques étrusques qui fût recherché à l'étranger. Tous les travaux de la métallurgie, l'orfèvrerie, la bijouterie, la fabrication des étoffes, etc., y occupaient un grand nombre d'ouvriers, dont la renommée s'étendait au loin. L'exportation des produits de l'industrie étrusque était considérable. Les œuvres d'orfèvrerie et les bronzes étrusques étaient recherchés à Athènes même au siècle de Périclès [2]. La plus importante peut-être de leurs villes industrielles était Populonia, où l'on mettait en œuvre les inépuisables minerais de fer de l'île d'Elbe. C'était là que se frappaient la plus grande partie de leurs monnaies.

1. Ce genre de sculpture pratiqué en Espagne (Cathédrale de Séville); en France (statues du Musée de Toulouse provenant de St-Sernin); dans l'Inde (éléphants et statues équestres reproduits dans l'*Inde des Rajahs* de L. Rousselet), etc.

2. Le Louvre possède un grand nombre de bijoux étrusques qui justifient amplement la grande réputation des orfèvres de l'ancienne Toscane.

CHAPITRE II

L'ART ROMAIN. — CARACTÈRE GÉNÉRAL. — L'ART MONUMENTAL A LA FIN DE LA RÉPUBLIQUE. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE.

I. Caractère général et origine de l'art romain. — L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — Caractères de l'architecture romaine. L'arcade, la voûte, la coupole sur plan circulaire. — L'art romain est aristocratique. Statues honorifiques. Principaux types créés par l'architecture romaine pendant la République. — La colonne juxtaposée à l'arcade. — Procédés de construction : Vitruve. Tendance à l'utile.

II. Le siècle d'Auguste. — Principaux monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. — Le Panthéon d'Agrippa. — Valérius d'Ostie. — Les voies romaines. — Les aqueducs. — Les monuments dans les provinces. — L'art des jardins. — Sculpture grecque. — Nouvelle école attique. — Écoles d'Asie. — Sculpture romaine; ses caractères, allégorie et portrait. — Monnaies. — Un discours d'Agrippa. — Rôle secondaire de la religion et de la littérature. —Valeur de l'art romain.

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ROMAIN

L'art romain, malgré ce qu'il doit à l'Étrurie et à la Grèce, est original. — L'art romain, qui avait déjà été à l'école des Étrusques, n'atteignit son complet développement que lorsqu'il eut profité des modèles grecs. Mais il n'avait pas eu besoin de la Grèce pour naître. Sans doute l'art romain par excellence, c'est le gouvernement, c'est-à-dire la politique, l'administration, la guerre. « Souviens-toi, Romain, lui dit le poète, que tu es fait pour commander aux nations, épargner les soumis et dompter les superbes. » Mais le peuple romain, *sublimis et acer,* tendait naturellement au grand en toute chose, et il était

doué d'une volonté dont la persévérance et l'énergie n'ont jamais été dépassées. Il fit la conquête de l'art comme il aurait fait celle d'une nouvelle région. Sans doute la Grèce vint lui donner une impulsion décisive. Mais si, au point

I. Roche Tarpéienne. — Citadelle. — Tabularium (Archives). — Capitole et temple de Jupiter — II. Basilique Julia. — Arc d'Auguste. — Temples de Saturne. Jupiter tonnant. Concorde. Foi. — Prison.

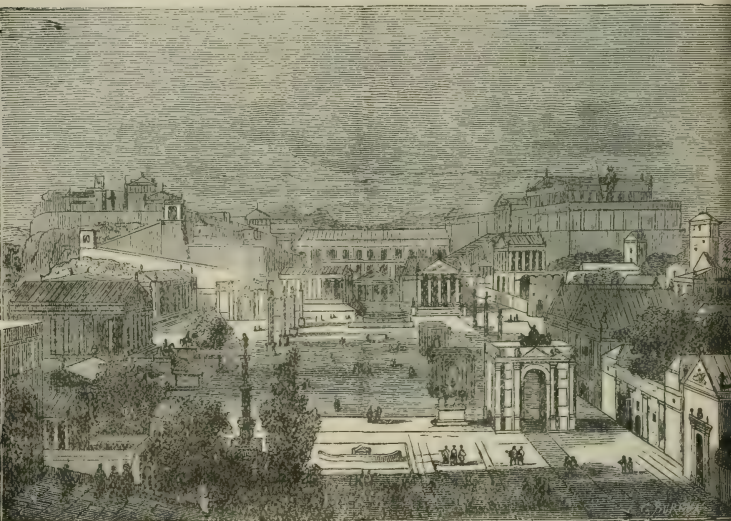


Fig. 87. — Le Forum romain, vu de l'est à l'ouest.

I. Temple du divin Jules. — Rostres. — Arcs de Janus. — Arc de Fabius l'Allobrogique (120 av. J.-C.). — Basilique Æmilia (33 av. J.-C.). — II. Extrémité du Palatin — Temple et bois de Vesta. — Tribunal du préteur. — Voie Sacrée. — Curia Julia (47 av. J.-C).

de vue intellectuel, la Grèce captive s'empara de son farouche vainqueur, elle ne le réduisit pas en esclavage. Dans la sculpture même, Rome garda ou imposa aux artistes étrangers qui travaillèrent pour elle des formes et des caractères particuliers. La sculpture romaine est au moins comme une nouvelle école de l'art grec; quant à

son architecture, elle était déjà si bien constituée « qu'elle garda, comme le dit M. S. Reinach, son originalité propre et son génie tout différent du génie grec ».

Caractères de l'architecture romaine. — L'arcade. — La voûte. — La coupole sur plan circulaire. — Au point de vue architectonique, tandis que les Grecs emploient surtout l'architrave supportée par des colonnes, l'architecture romaine a pour éléments principaux l'arc et la voûte. Elle développe et varie singulièrement l'indication que l'Étrurie lui a donnée sur ce point. Toutes ses constructions voûtées se ramènent à l'arc de cercle, au plein cintre; mais elle a connu non seulement la voûte en berceau, mais la voûte d'arête, la voûte en arc de cloître, la coupole hémisphérique sur plan circulaire. Le Panthéon d'Agrippa a même donné le plus bel exemple peut-être de ce genre de coupole. La forme circulaire et demi-circulaire a été très souvent pratiquée par les architectes romains.

Au point de vue esthétique, la Grèce cherche avant tout l'harmonie des proportions et la perfection de l'œuvre; Rome veut la grandeur réelle et la puissance de l'effet. La Grèce veut surtout produire l'impression du charme et de la beauté pure; Rome veut surtout étonner et dominer. Elle n'a jamais été dépassée dans les grands travaux d'utilité publique, parce que, malgré son esprit pratique, même dans ses aqueducs, ses ponts, etc., elle ne se désintéresse jamais de l'art et veut réunir le beau à l'utile.

Le système architectural des Romains avait aussi l'avantage de laisser à l'architecte une liberté indéfinie pour varier ses plans. Le système de la plate-bande impose le plan rectangulaire, et l'espace resté libre entre les supports est nécessairement limité. Les architectes romains peuvent, au contraire, répondre aux exigences des programmes les plus compliqués, et ils le font avec une admirable aisance. « Suivant les nécessités des services à pourvoir,

dit M. Martha, ils savent enchevêtrer une multitude de salles, et des superficies de hauteur et de niveau différents. » Ils montrent une habileté rare pour approprier un terrain à une construction déterminée, et surtout pour approprier cette construction à l'usage auquel on la destine. Ils ne perdent rien. « Ils utilisent tous les vides pour la convenance, en y distribuant les petits services ; pour la solidité, en les couvrant par de petits arcs qui, adossés aux grandes voûtes, leur servent de contreforts. » (Ch. Blanc.)

L'art romain est aristocratique. — Statues honorifiques. — Un autre caractère de l'art romain, et par lequel il diffère également de l'art grec, surtout de l'art athénien, c'est d'être aristocratique. Même lorsque l'égalité civile et politique semblait régner complètement dans la constitution et les lois, le peuple romain, qui avait été bouleversé par tant de révolutions et qui avait vu exiler ou massacrer tant de grands personnages, n'en conservait pas moins un respect naturel pour les grandes familles et les vieilles institutions[1]. Partout où il y a une aristocratie puissante, le portrait est en honneur. Il le fut à Rome, comme il devait l'être à Venise et en Angleterre.

Sans parler du *jus imaginum* qui en faisait d'ailleurs une sorte d'obligation, le nombre des statues honorifiques de l'Italie était tel dès le IIe siècle avant J.-C., que la Grèce de la décadence fut dépassée sur ce point. Caton, dans un discours qu'il prononça pendant sa censure, témoigne officiellement son indignation à ce sujet. Il s'irrite surtout de ce qu'on ait élevé dans les provinces des statues même à des femmes romaines[2].

En 157 avant J.-C., les censeurs firent enlever du forum, qui en était encombré, toutes les statues de magistrats qui s'y trouvaient, excepté celles qui avaient été élevées en vertu d'un

1. *Stupet in titulis et imaginibus.* (Horace.)
2. La statue de Cornélie se voyait au temps de Pline dans le portique d'Octavie.

décret du sénat. Ces sévérités ne décourageaient personne. Chaque ville n'en continuait pas moins à élever des statues à ses bienfaiteurs, ou à ses célébrités, plus ou moins connues ailleurs. Il est vrai que cette marque de reconnaissance ne coûtait pas toujours fort cher à la municipalité qui la décrétait. Celui qui était l'objet d'une pareille faveur se chargeait souvent de la dépense; et lorsqu'il s'agissait d'honorer une célébrité nouvelle à bon compte, on se contentait de changer la tête d'une statue déjà faite. Parfois la légèreté avec laquelle cet honneur était décerné dépassait toute mesure. Pline le Jeune, dans son gouvernement de Bithynie, eut à s'occuper de l'affaire d'un certain philosophe Archippus, auquel on avait élevé plusieurs statues, et qu'on reconnut bientôt après avoir été condamné aux mines comme faussaire.

Principaux types de construction créés par les Romains. — L'art romain nous apparaît comme complètement constitué et arrivé à son apogée au siècle d'Auguste. Il possède les formes caractéristiques de son architecture : l'aqueduc à arcades, la route dallée, la basilique, le cirque, l'amphithéâtre, l'arc de triomphe, les thermes, la colonne monumentale et les divers types de ses monuments funéraires.

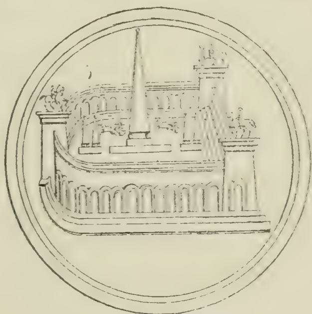


Fig. 88. — Cirque.

Appius Claudius, qui a joué un grand rôle dans l'histoire politique, constitutionnelle et littéraire de son pays, occupe une place plus importante encore dans son histoire monumentale. Pendant sa censure (313), il donnait à Rome son premier aqueduc à arcades et sa première route pavée ou plutôt dallée, la voie Appienne. Marcus Porcius Cato (Caton l'Ancien) fit construire en 185 la première basilique ro-

maine[1]; Stertinius, en 196, les deux premiers arcs de triomphe. Si les amphithéâtres furent en bois jusqu'à celui de Statilius Taurus (30 av. J.-C.), si le cirque Maxime n'eut probablement des gradins de pierre qu'au temps de César, dès l'année 230 av. J.-C. Flaminius avait fait construire un cirque tout entier en maçonnerie. La première colonne monumentale dont on ait gardé le souvenir est la colonne rostrale élevée en l'honneur de Duilius (260 av. J.-C.). Les Grecs n'avaient connu que des piliers isolés sur lesquels on plaçait la statue d'un dieu, pour qu'elle fût plus facilement aperçue de la foule. Les thermes publics étaient nombreux dès la fin de la république. L'architecture funéraire présentait la forme soit de *columbarium*, pièces carrées dont les murs contenaient des cases pour les urnes, soit de constructions circulaires à base carrée et généralement surmontées d'une pyramide (tombeau de Cécilia Métella, veuve du triumvir Crassus, sur la voie Appienne), ou de terrasses plantées d'arbres toujours verts (mausolée d'Auguste). Le sarcophage de Scipion Barbatus (Vatican), mort en 298, témoigne par la pureté de son dessin que le sentiment du goût ne faisait pas défaut aux Romains de l'an-

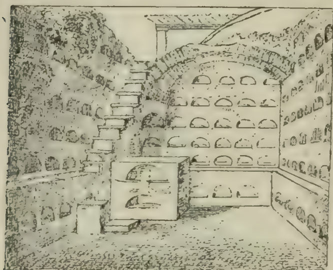


Fig. 89. — Columbarium.

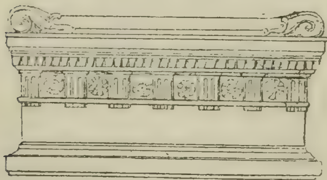


Fig. 90. — Sarcophage de Scipion Barbatus.

1. Les basiliques étaient un lieu de rendez-vous pour les négociants, gens d'affaires et aussi les oisifs. Elles servirent plus tard aux tribuna

cien temps. D'ailleurs la curieuse inscription qui y est gravée rappelle non seulement les hauts faits et les vertus, mais la beauté du défunt. Rome s'était aussi assimilé, à la fin de la République, les différents types de l'architecture grecque, le théâtre[1], le temple à frontons et à colonnes, le portique.

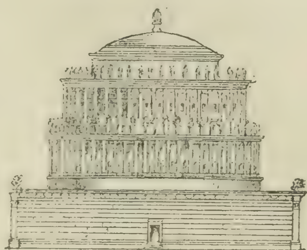


Fig. 91. — Mausolée d'Hadrien.

La colonne juxtaposée à l'arcade. — Mais, par un défaut de logique qui aurait choqué les Grecs, l'architecture romaine applique la colonne de chaque côté de l'arcade pour lui faire porter une fausse architrave engagée déjà dans le mur, et fait d'un élément de support un simple motif de décoration; elle tire souvent, il est vrai, d'heureux effets de cette disposition. Elle n'hésite pas non plus à superposer les ordres de colonnes et à employer à chaque étage d'un édifice des ordres différents : toscan à l'étage inférieur, puis ionique, enfin corinthien. Le corinthien a été l'ordre favori des Romains; ils l'ont heureusement varié en substituant aux feuilles d'acanthe à peu près droites soit d'autres feuilles d'acanthe plus longues et plus flexibles, soit des feuilles d'olivier, comme au Panthéon et à la Maison carrée de Nîmes. Plus tard, ils créeront l'*ordre composite,* qui superpose les volutes d'ioniques au feuillage corinthien.

Procédés de construction, tendance à l'utile. — L'habileté pratique que nous signalions plus haut dans les conceptions architecturales des Romains s'affirme plus nettement encore dans la manière dont ils conduisaient

1. Sur les différences des théâtres grec et romain, *V.* Martha, p. 154. Le premier théâtre permanent en pierre de Rome fut celui que Pompée fit construire à son retour d'Orient, à l'imitation du théâtre de Mitylène.

leurs travaux[1]. Même dans la construction des voûtes, qui présente souvent de grandes difficultés techniques, ils surent employer des moyens d'exécution : 1° plus faciles, c'est-à-dire exigeant des travailleurs moins de connaissances professionnelles ou moins d'efforts ; 2° plus économiques ; 3° plus rapides.

Jamais le soldat ne devait rester oisif, et on l'occupait même pendant la paix, depuis qu'il y avait des armées permanentes, à des travaux publics quelquefois inutiles ou superflus. On chercha des procédés de construction assez simples pour qu'ils pussent être appliqués par les premiers venus, des esclaves, des condamnés. Dans les provinces on appelait par une sorte de levée en masse les hommes libres même les plus étrangers à l'art de bâtir. Les Romains n'abandonnèrent jamais tout à fait, du moins pour les revêtements, l'appareil grandiose des grandes pierres de taille appareillées sans ciment, surtout lorsqu'on avait des carrières à proximité, comme en témoignent les blocs énormes des Arènes de Nîmes et du pont du Gard. Mais presque partout, hors de Rome, la plus grande partie des constructions était faite en petits matériaux réunis au mortier, en briques, en maçonnerie concrète, ce qui n'exigeait aucune éducation spéciale. On profitait même du terrain autant qu'on le pouvait, comme le montrent les amphithéâtres de Fréjus et de Saintes, découpés en partie dans des élévations naturelles du sol. Si l'architecte manquait de cailloux ou de terre à brique, il faisait du moellon avec du mortier durci. S'agissait-il même d'une voûte, les chefs d'atelier élevaient en certains points calculés d'avance des arcades de briques qui servaient à diriger le travail des manœuvres. Mais malgré l'aspect grandiose de ses monuments, et les progrès pratiques de ses procédés de construction, l'architecture romaine reste inférieure à la grecque. *Vitruve*[2] et même *Valérius d'Ostie*, l'architecte du Panthéon, n'égalent pas Phidias. C'est qu'à Athènes l'artiste recherchait avant tout la

1. Choisy, *l'Art de bâtir chez les Romains.*
2. Vitruve, d'abord ingénieur militaire dans l'armée de César, est le plus connu des architectes romains, à cause de son *Traité d'architecture,* qui a eu une grande influence sur l'art moderne à partir de la Renaissance.

beauté, et l'ouvrier la perfection de l'exécution. L'ouvrier était d'ailleurs le plus souvent un homme libre ayant une grande habileté professionnelle. Ce fut en somme un malheur pour l'art moderne que les architectes à l'époque de la Renaissance n'aient connu l'art antique, pour lequel ils se passionnaient, que par les monuments romains ou le *Traité d'architecture* de Vitruve, et non par les monuments grecs. Ils prirent ainsi souvent pour modèles des imitations déjà fort altérées.

II. — LE SIÈCLE D'AUGUSTE

Monuments élevés à Rome au temps d'Auguste. — Mais ces restrictions, qui portent surtout sur les conceptions esthétiques des Romains, ne doivent pas nous empêcher d'admirer leurs monuments et de reconnaître tous les progrès qu'ils ont réalisés, ne fût-ce que pour la variété, lorsque les formes architectoniques des Grecs commençaient à s'épuiser. Les monuments de l'époque impériale méritent l'admiration dont ils ont été l'objet. La construction d'un grand nombre de temples, entre autres celui d'Apollon Palatin, destiné à servir de bibliothèque publique; le théâtre de Marcellus; un nouveau forum qui semblait consacré à toutes les gloires nationales et où se voyaient, à côté des statues des rois, celles des grands hommes de la République ; le mausolée élevé au champ de Mars pour la sépulture de l'empereur et de sa famille, près d'un obélisque venu d'Héliopolis, attestent le soin qu'Auguste prenait de l'embellissement de Rome Les grands personnages de l'empire dépensaient de même



Fig. 92. — Auguste. (Vatican.)

une partie de leurs richesses au profit du public. Mécène, dont le nom est devenu proverbial, s'associait à tout ce que l'empereur faisait pour les arts comme pour les lettres. La sœur d'Auguste, Octavie, élevait un portique contenant un temple, une bibliothèque et une école[1]. Asinius Pollion plaçait dans l'atrium du temple de la Liberté qu'il venait de construire, une bibliothèque ornée des bustes des grands hommes « dont la voix éloquente résonnait encore en ces lieux », et un *auditorium,* salle de conférences où les écrivains venaient lire leurs œuvres récentes. Agrippa, sans parler d'un temple à Neptune et d'une vaste salle destinée au dépouillement des votes des comices populaires[2], bâtissait dans le champ de Mars un ensemble de constructions grandioses, parmi lesquelles se trouvait le Panthéon.


Fig 93. — Mécène.

Le Panthéon. Valérius d'Ostie. — Ce temple, élevé à tous les dieux, consacré en 27 avant J.-C. est peut-être le plus parfait des monuments romains, et place son auteur, *Valérius d'Ostie,* parmi les plus grands architectes.

La forme est circulaire, et il est couvert d'une voûte hémisphérique de 43m,50 de diamètre, mesure qui est aussi celle de la hauteur de l'édifice. Cette coupole, qui est un chef-d'œuvre de construction, n'a pas bougé depuis près de deux mille ans, et fait encore l'admiration des architectes[3]. La

1. Elle choisit pour architectes deux Grecs, *Batrachos* et *Saura.*

2. Les assemblées du peuple ne furent supprimées que sous Tibère. Cette salle ne fut achevée qu'en l'an 7 avant J.-C., cinq ans après la mort d'Agrippa. Sa toiture, qui passait pour une merveille d'habileté technique, fut détruite par un incendie sous Titus et ne fut pas rétablie.

3. La coupole du Panthéon de Paris a 23m,77 de diamètre. Voir dans le *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc la description des artifices de construction employés. M. Chedanne y a découvert tout récemment des perfectionnements non encore signalés. Il semble résulter des signes marqués sur les briques, qu'une partie au moins de cette coupole a été reconstruite sous Hadrien.

façade se compose d'un portique d'aspect tout à fait grec. Il a 35m,50 de développement sur 15 mètres de profondeur. Il est formé de 16 colonnes corinthiennes en granit gris de 14 mètres de hauteur, surmontées d'un fronton. Une des particularités de l'architecture du Panthéon, c'était l'adjonction du métal à la maçonnerie, pour les chapiteaux et pour les rosaces des caissons de la voûte ; mais il en reste peu de chose.

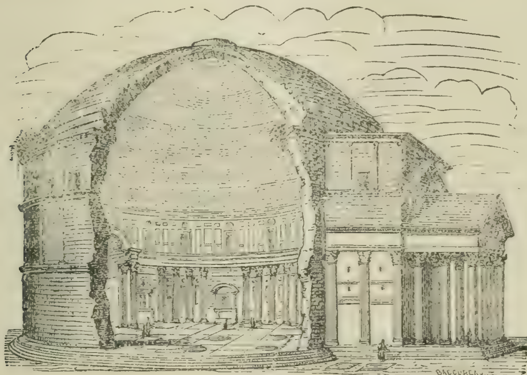


Fig. 94. — Panthéon d'Agrippa.

Les travaux publics : les routes et ponts. — Les travaux publics ont une importance telle dans l'architecture romaine, qu'on ne peut se dispenser de les rappeler dans une histoire de l'art.

Les routes étaient de véritables constructions. On creusait jusqu'à ce que l'on eût trouvé un sol suffisamment résistant. Puis on superposait dans cette excavation d'abord jusqu'à trois couches de matériaux : 1° des petits cailloux (*statumen*) ; 2° des pierres concassées unies par du ciment (*nudus*) ; 3° un mélange de ciment[1], de briques et de poteries (*nucleus*). Ensuite

1. Les Romains ont su fabriquer des ciments, et même des ciments hydrauliques d'une qualité exceptionnelle. Ce n'est que de nos jours que l'ingénieur Vicat a fait la théorie du ciment romain et a permis de le reproduire avec régularité et certitude.

on couvrait le tout d'un pavement en pierres plates très dures, rectangulaires ou polygonales. C'est ainsi qu'était construite la voie Appienne, et que furent construites depuis ces grandes voies qui furent pour Rome un de ses principaux moyens de gouvernement (*instrumenta regni*). La construction de ces belles routes devait naturellement amener la construction de ponts plus ou moins nombreux. Les Romains rendirent justement un grand service à la civilisation en perfectionnant l'art des ponts par l'application de la voûte. Parmi les ponts construits sous Auguste il faut citer le pont de Rimini et le pont jeté sur la Nera, près de Narni[1]. On avait aussi recours quelquefois aux tunnels. L'ingénieur Coccéius Auctus perça le tunnel qui existe encore sous le Pausilippe, près de Pouzzoles, et la voie souterraine entre Cumes et le lac Arverne.

Aqueducs. — Distribution des eaux[2]. — Mais quelle qu'ait été l'importance que les Romains ont attachée aux voûtes, ils se sont occupés davantage encore des constructions destinées à apporter et à distribuer les eaux dans les villes. Des centres de population de second ordre furent mieux dotés sous ce rapport que bien des grandes villes modernes.

Agrippa, dont l'intelligente activité suffisait à tout, organisa pour le service des eaux une corporation spéciale d'ouvriers, *familia aquaria publica*. Rome possédait déjà trois aqueducs, l'eau Appia, l'ancien Anio, et l'eau Marcia, qui depuis les environs du lac Fucin présente un développement de canaux, de souterrains et d'arcades de 10 kilomètres[3]. Agrippa y ajouta l'eau Julia et l'eau Virgo. L'eau *Alsietina*, la seule qui ne vienne pas de la vallée de l'Anio, servit à alimenter un vaste bassin creusé au pied du Janicule, sur une longueur de 1,800 pieds et une largeur de 1,200. L'empereur y donna le spectacle d'une *naumachie* ou combat naval, où combattirent 30 trirèmes et birèmes garnies de leurs éperons, sans compter un plus grand nombre de bâtiments moindres. Les eaux de

1. Il en existe encore trois arches, dont la plus élevée a 38 mètres de haut.
2. Frontin, *de Aquæductibus Urbis Romæ*.
3. Cet aqueduc, réparé par Auguste, a été restauré en 1869.

ces diverses provenances furent distribuées dans 700 bassins, 105 fontaines jaillissantes, 170 bains gratuits.

Les monuments dans les provinces. — L'exemple de Rome donnait dans les provinces une vive impulsion à tous les travaux beaux ou utiles. Les temples d'Auguste à Ancyre (Cappadoce), à Pola (Istrie), à Vienne (Gaule), etc.; à Nimes, la Maison carrée consacrée par les petits-fils d'Auguste, Caïus et Lucius [1] et le temple de Nemausus; les aqueducs de Lyon et tant d'autres monuments retrouvés, malgré tant de ravages, même dans de petites villes et dans les parties les plus reculées de l'Empire, nous étonnent encore par leur nombre et leur importance.

Art des jardins. — Un art qui a avec l'architecture des liens étroits, l'art des jardins, eut chez les Romains beaucoup plus d'importance qu'il n'en avait eu en Grèce. Les beaux jardins avaient été dès le IIe siècle avant J.-C. un des luxes les plus appréciés des riches Romains, qui y déployèrent une magnificence au moins égale à celle des jardins royaux de l'Orient. Les jardins de Lucullus, de Salluste, de César, étaient les plus célèbres de la fin de la République. Ceux de Mécène ne leur cédèrent en rien. La description que Pline le Jeune nous fait de sa villa de Toscane et les peintures de Pompéï nous montrent que ces jardins se rattachaient au genre que l'on appelle aujourd'hui classique ou français. Le Le Nôtre de ce temps fut le chevalier *C. Matius*, ami de César et de Cicéron, qui inventa ou perfectionna l'art de tailler les arbres de manière à leur donner des formes régulières et même géométriques.

Sculpture. — Sculpture grecque. Nouvelle école attique. Écoles d'Asie. — La décadence politique d'A-

1. Certains antiquaires attribuent au temps d'Auguste le mausolée qu'on voit près de Saint-Remy, sur l'emplacement de l'ancienne *Glanum Livii* C'est un des monuments funéraires les plus parfaits de l'antiquité. Il a quatre étages surmontés d'une petite coupole. Aux environs de *Glanum* se trouvaient les carrières qui ont fourni la pierre de la plupart des monuments antiques de la Provence

thènes depuis le ɪᴠᵉ siècle n'avait pas tardé à s'étendre

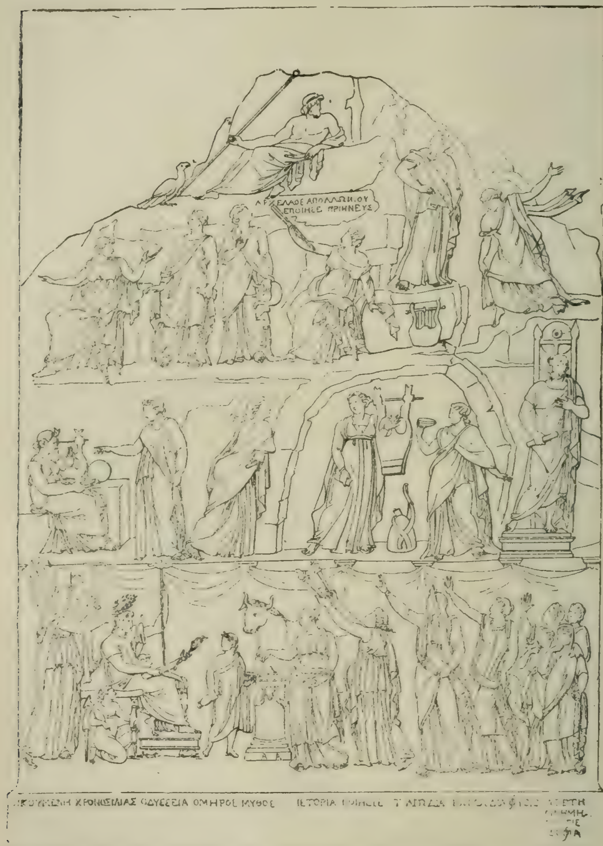


Fig. 95. — L'apothéose d'Homère, par Archélaos de Priène.

aux beaux-arts ; mais un siècle et demi plus tard, vers le temps de la conquête romaine, elle avait vu sa puissance renaître ; Délos lui avait été donné et était redevenu un

des plus grands marchés de la Méditerranée. La monnaie athénienne s'était répandue de nouveau dans tout l'Orient, et, fait curieux de l'histoire de l'art monétaire, ses types avaient été imités jusque dans l'Arabie. Le réveil de l'art ne pouvait manquer de suivre le renouvellement de la puissance politique dans un pays où il était si aimé.

A partir de 180, se forme avec *Antée*, *Callistrate*, *Dionysios*, *Polyclès*, *Phythias*, *Timoclès*, une nouvelle école attique, que les fouilles récentes de Délos nous ont fait mieux connaître. Ces fouilles méthodiques ont déblayé toute une ville et fait de Délos une Pompéi hellénique. On y a trouvé entre autres la statue colossale d'un Romain, Caïus Ofellus, signée Dionysios et Polyclès. Les artistes grecs travaillaient déjà beaucoup pour les Romains. Paul-Émile, vainqueur de Persée, fit venir avec lui en Italie un artiste grec, *Métrodore,* pour régler la décoration de son triomphe. Rome allait devenir le principal centre en Europe de l'art hellénique, et réunir les plus belles œuvres de la nouvelle école attique. A cette école appartiennent *Glycon* (l'*Hercule Farnèse*, à Naples); *Apollonios* (le célèbre torse d'Hercule, dit *Torse du Belvédère*, au Vatican); *Cléomène*, auteur de la *Vénus de Médicis*[1]; *Cléomène* le fils, auteur de la célèbre statue du Louvre longtemps appelée le *Germanicus*, mais qui représente probablement un orateur romain d'une époque antérieure (Flamininus? César?); *Antiochus d'Athènes*, la *Pallas* de la villa Ludovisi, à Rome; *Salpion* (vase de marbre de Naples), etc. Au Ier siècle avant J.-C., *Pasitélès* fonda à Athènes une école qui se distingua par un penchant marqué vers l'archaïsme, tendance qu'on retrouve souvent dans les civilisations très avancées où les formes artistiques semblent avoir été épuisées. Il ne nous est rien resté de lui; mais l'athlète de son élève *Stéphanos* (villa Ludovisi), le groupe dit

1. Cette statue a été aussi attribuée à *Philiscos de Rhodes*, qui accompagna à Rome Métellus le Macédonique.

Oreste et Électre de *Ménélaos*, élève de Stéphanos (Naples et villa Ludovisi), le groupe du Louvre dit *Oreste et Pylade* (il représente *Mercure et Apollon*), confirment ce que les écrivains de l'antiquité nous apprennent du style de Pasitélès. — Les écoles d'Asie s'efforcent de maintenir leur réputation. La statue dite *le Héros combattant*, d'*Agasias* d'Éphèse, fils de Dosithée (Louvre), le héros luttant, un genou en terre, de son cousin *Agasias*, fils de Ménophile (Délos), qui toutes deux, pour le style et le caractère des formes, semblent des reproductions en marbre d'originaux en bronze, et bien d'autres, nous montrent que ces efforts n'ont pas été stériles Signalons aussi l'*Apothéose d'Homère* d'Archélaos de Priène, bas-relief intéressant, parce qu'il est un fragment de ces *tables iliaques*, sortes de livres illustrés de l'enseignement d'alors[1].



Fig. 96. — Diane à la biche.

1. V. Fabretti, *Opuscules*, à la suite de son *Syntagma de columna Trajana* Rome, 1683; Otto Jahn et Michaelis, *Gierchische Bildenchroniken*: Bonn, 1873.

Sans doute un bon nombre des œuvres qui nous sont parvenues de ce temps ne sont que des imitations plus ou moins modifiées d'originaux célèbres des périodes précédentes, ce qui pourrait nous faire exagérer leur mérite propre. Ce défaut d'originalité assez général n'empêche pas que des statues qui comptent parmi les plus célèbres de l'antiquité, *la Diane à la biche* du Louvre, par exemple, aient pu être attribuées à cette époque.

Sculpture romaine. — Allégorie et portrait. — A côté de cette sculpture, qui reste hellénique par ses traditions et ses sujets, il y a aussi une sculpture vraiment romaine,



Fig. 97. — Agrippine.

« sinon par ses procédés, au moins, comme le dit M. Martha, par son esprit et son style ». Elle excelle surtout dans les portraits et sait admirablement saisir, sans tomber dans la vulgarité, le caractère propre d'un personnage. On a vu plus haut jusqu'à quel point le goût de la statue-portrait et du buste était poussé dans le monde romain. Aussi, malgré tout ce qui a été détruit, nous avons encore l'image de la plupart des personnages romains [1] depuis le

1. La statue assise d'Agrippine (on en voit à Rome, à Naples, à Vérone) est un des modèles les plus complets de l'art de ce temps.

dernier siècle de la République, Pompée, César, Cicéron, Brutus, Auguste, Agrippa, Livie, Octavie, Agrippine, etc. Les statues romaines se distinguent aussi des grecques par le soin avec lequel sont traitées les draperies. Ce talent se montre principalement dans les statues allégoriques. Malgré leur souci de la réalité, les Romains aimaient à représenter par des statues les abstractions morales qu'ils divinisaient. Nous citerons, par exemple, la statue de la Pudeur (Vatican), de la Fortune (Naples). Cette double tendance trouvait à se satisfaire à la fois dans les statues représentant les diverses nations que Rome avait soumises, et où l'artiste s'attachait à rendre avec exactitude les caractères ethnographiques de chacune d'elles. Ce genre de sculpture tire probablement son origine de la solennité du triomphe, où l'on portait les statues symboliques des villes et des nations vaincues. Pompée avait fait élever près de son théâtre le Portique des Nations (*Porticus ad Nationes*), où des statues rappelaient les nations qu'il avait soumises. Sur l'autel d'Auguste, à Lyon, on avait sculpté les soixante tribus gauloises. On peut voir encore à Naples, sur la base d'une statue de Tibère, la représentation de quatorze villes d'Asie.

Monnaies. — Cette union de la réalité et du symbole trouva à s'appliquer aussi heureusement à la gravure en médaille. Le temps de César marque le commencement de la belle époque de cet art chez les Romains. Il devait s'y maintenir avec succès jusqu'à la fin des Antonins. Les magistrats monétaires tiennent à honneur d'avoir des coins bien composés et gravés avec élégance.

Un discours d'Agrippa. — Les hommes d'État de ce temps comprennent qu'un des soins les plus élevés qui incombent à un gouvernement est de mettre le plus possible sous les yeux du peuple le spectacle des belles choses. Agrippa prononça même à ce sujet une harangue pleine de noblesse et bien digne du premier citoyen de

Rome, « sur l'utilité de rendre publics les tableaux et les statues, au lieu de les tenir comme relégués dans les jardins et les villas des particuliers ». Ces paroles étaient d'autant plus remarquables qu'elles sortaient de la bouche d'un soldat qui avait vieilli dans les camps et sur les flottes romaines, et qui semblait devoir attacher peu de prix aux délicatesses de la civilisation.



Fig. 98 — Agrippa.

Rôle secondaire de la religion et de la littérature. — Malgré ces efforts, et bien que l'art entrât plus alors qu'aujourd'hui dans la vie du citoyen, il ne joua pas dans le monde romain le même rôle que dans le monde grec. Tandis qu'en Grèce la littérature et la religion s'unissent intimement à l'art, influent sur lui et reçoivent son influence d'une manière si suivie et si profonde qu'il est souvent difficile de distinguer quelle est la part d'action de chacun, à Rome la religion détermine bien les symboles, mais elle ne les pénètre pas, ne les vivifie pas. Quant à la littérature, elle a pu inspirer, elle a inspiré certainement plus d'une œuvre individuelle; l'accord que les esprits cultivés établissent entre les œuvres des poètes et les œuvres des peintres ou des sculpteurs est attestée par plus d'un passage d'Horace, de Cicéron, de Quintilien, de Quintilien surtout, qui institue dans son livre XII une comparaison en forme entre les diverses écoles de peinture et les diverses écoles d'éloquence. Mais il n'y a pas là non plus d'union intime et populaire. Au lieu des tragédies, qui lui rappelleraient sans cesse le fonds commun où puisent les artistes et les poètes, le peuple romain ne se plaît qu'aux jeux du cirque.

Valeur de l'art romain. — En somme, après avoir joui

d'une admiration exagérée, l'art du siècle d'Auguste et du siècle suivant a été trop déprécié de nos jours. Pour la sculpture même, l'art gréco-romain, suite de l'art hellénistique, présente un grand intérêt. S'il n'a pas la naïveté primesautière des époques qu'on pourrait appeler d'inspiration directe, il ne manqua ni de talent ni d'idées. C'est, comme le dit M. Reinach, l'école des Carraches après les grands maîtres de la Renaissance.

CHAPITRE III

L'ART SOUS LES SUCCESSEURS D'AUGUSTE. — LE SIÈCLE DES ANTONINS

I. Les Césars. — Les successeurs d'Auguste. — Claude. Protection des anciens édifices. Le S. C. Hosidien. — Néron. Incendie de Rome. La Maison Dorée. Sévérus et Céler. — Le sculpteur Zénodore.—Vespasien. Le Colisée.— Titus. L'ordre composite. Pompéï

II. Les Antonins. — Extension de l'art romain. — L'érudition, le cosmopolitisme. — Goût général pour les arts. La critique. L'*Olympique* de Dion Chrysostome. — La basilique et les thermes. — Trajan. Apollodore de Damas. Le Forum. La colonne Trajane. Le pont du Danube. Julius Lacer. — Hadrien. Grands travaux militaires et civils. — Hérode Atticus. — Monuments élevés en Europe. — Afrique : Égypte, Algérie, Tunisie, Suffetula, Leptis. — Asie : Balbek, Petra, Antioche et Daphné, Mousmieh. — Sculpture. Archaïsme. Imitation égyptienne. — Sculpture grecque. — Sculpture romaine. — Les statues équestres. — La colonne Trajane. — Les sarcophages. — La villa d'Hadrien.

I. — LES CÉSARS

Les successeurs d'Auguste. — Tous les successeurs d'Auguste, même les plus tristes princes, ont fait beaucoup pour l'embellissement de Rome et de l'empire, et la Grèce

elle-même allait voir s'élever sur son sol des monuments vraiment romains. Nous indiquerons dans leur ordre chronologique les faits les plus importants.

Claude. Protection des anciens édifices. Sénatus-consulte Hosidien. — Claude, dont on connaît le goût pour l'archéologie et les arts, non seulement fait des travaux considérables, le nouveau port d'Ostie, le dessèchement du lac Fucin, l'*Aqua Claudia,* dont il reste encore 8 kilomètres d'arcades, et l'aqueduc du nouvel Arno, long de 15 kilomètres, mais fait promulguer le s. c. Hosidien, qui interdit sous des peines sévères « cette horrible espèce d'affaires » qui consiste à acheter des édifices pour les détruire et en vendre les matériaux. Le sénatus-consulte Volusien, quelques années plus tard (56 ap. J.-C.), confirme le sénatus-consulte Hosidien. C'est, comme on le voit, une loi analogue à notre loi de 1832 — complétée par la loi de 1874 — sur les monuments historiques, et à la loi de 1887 sur la protection des monuments et objets d'art.

Néron. Incendie de Rome. Maison Dorée. Sévérus et Céler. — Sous Néron, l'effroyable incendie de Rome permit du moins de rebâtir les vieux quartiers de la ville, principalement atteints par le fléau, sur un meilleur plan, avec des voies larges, des maisons plus belles et de nombreux portiques. Partout où on le put on substitua les couvertures en maçonnerie aux charpentes[1].

Sur les ruines d'une partie des quartiers incendiés, Néron se fit construire une habitation nouvelle, qui dépassait le luxe des souverains d'Orient. On l'appela « la Maison d'or », et on peut juger par ce qu'on en sait de la richesse que les Romains déployaient dans la décoration de leurs édifices. Elle s'étendait du Palatin à l'Esquilin, et occupait avec ses lacs, ses jardins, ses parcs, ses bains d'eau de mer, ses bains d'eau sulfureuse venue des environs de Tibur, une superficie de plus de 120 hectares. La nacre, l'or, l'ivoire, les pierreries même, étaient prodigués dans l'ornementation intérieure. Les plafonds des salles

[1] Comparez ce qui est dit plus loin sur l'art roman.

de festins étaient plaqués d'ivoire, et disposés mécaniquement de manière à s'ouvrir pour laisser tomber une pluie de fleurs ou de parfums sur les convives. Une de ces salles était ronde et tournait jour et nuit, accomplissant sa révolution en une journée, pour imiter le mouvement du monde. Une statue colossale de l'empereur, haute de 33 mètres, s'élevait devant le vestibule. Pour satisfaire à ces dépenses, une souscription fut ouverte dans l'Empire. Les architectes de la Maison Dorée furent *Sévérus* et *Céler*.

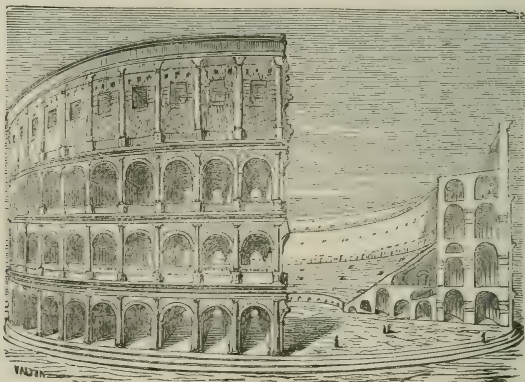


Fig. 99. — Le Colisée.

Le sculpteur Zénodore. — L'auteur du colosse de Néron, Zénodore, le plus célèbre sculpteur de son temps, était Arverne d'origine. Il avait été déjà chargé par ses compatriotes de faire pour un temple du Puy de Dôme[1] une statue de Mercure qui dépassât tous les colosses qu'on avait vus jusqu'alors; il y travailla dix ans et reçut 400,000 sesterces par an. Certaines pièces du trésor de Bernay (Bibl. nationale) sont sans doute de sa main.

Vespasien : le Colisée. — Le nouvel incendie de Rome

1. Les fouilles qui ont été faites, il y a une quinzaine d'années, pour établir les fondations de l'observatoire météorologique du Puy de Dôme, ont mis au jour des restes importants de ce temple.

qui détruisit le Capitole pendant les troubles dont fut accompagnée la chute de Néron, donna à Vespasien, qu'on accusait de parcimonie, l'occasion de montrer qu'il avait toujours de l'argent à dépenser pour les choses utiles. Il fit reconstruire le Capitole. Il bâtit le temple de la Paix, où furent placées les dépouilles les plus précieuses du temple de Jérusalem. Il commença le plus vaste monument que Rome ait jamais construit l'amphithéâtre Flavien, appelé plus communément le Colisée ou Colossée. Le Colisée tira peut-être son nom du voisinage du Colosse de Néron, qui ne fut pas détruit, mais à qui on donna les attributs d'Apollon. C'est un des monuments les mieux conservés de l'antiquité. Il s'élève sur l'emplacement où était le lac artificiel de la Maison Dorée. Il a la forme d'une ellipse de 190 mètres sur 157. Sa hauteur est de 49 mètres. Il pouvait contenir facilement 187,000 spectateurs.



Fig. 109. — Arc de Titus

Titus. L'ordre composite. Pompéï. — Son fils Titus achevait le Colisée, construisait des thermes, élevait un arc de triomphe où apparaît pour la première fois, mais sous une forme très simple, plus simple même que la plupart des chapiteaux corinthiens, le chapiteau composite

Mais ce qui fait pour nous du règne de Titus une époque encore plus considérable de l'histoire de l'art romain, c'est que le Vésuve nous a conservé, en l'ensevelissant (79), toute une ville antique qui semble abandonnée d'hier. Pompéï est dans son ensemble le plus curieux, le plus important des monuments romains. Herculanum aurait été bien plus intéressante encore, et les morceaux remarquables que des fouilles isolées et peu nombreuses en ont déjà révélés, nous font comprendre combien on y aurait trouvé plus qu'à Pompéï. Mais les conditions dans lesquelles s'est passée la catastrophe et les villes nouvelles qui se sont construites au-dessus de la ville disparue ne permettent pas de la rendre au jour.

II. — LE SIECLE DES ANTONINS

Extension de l'art romain. — L'érudition. Le cosmopolitisme. — L'art romain prend, dans la période des Antonins, sa plus grande extension, depuis le golfe de Forth jusqu'au Sahara, depuis l'Atlantique jusqu'à l'Euphrate, et peut-être au golfe du Bengale[1]. Il perd de sa pureté, devient érudit et cosmopolite, parfois archaïque. La décoration se surcharge. On compose des chapiteaux avec des trophées, des ornements fantastiques, des êtres animés, des chevaux ailés et des figures humaines, telles que des Victoires[2]. Il faudrait être bien rigoureux pour condamner l'usage de pareilles formes, qui proviennent du juste désir de la variété. D'ailleurs on voit de ces chapiteaux historiés dans les édifices grecs de l'époque classique, appliqués, il est vrai, à des piliers d'antes, par exemple à Milet; mais on sent quel abus peut en faire un artiste médiocre.

1. Si l'on en croit M. Sylvain Lévy, l'influence artistique de l'Occident se fit sentir dans l'Inde pendant l'empire romain plus encore que pendant la période grecque. On y verrait des sculptures romano-bouddhiques qui semblent faire pendant aux sculptures romano-chrétiennes des catacombes.
2. Il y a des chapiteaux formés de dauphins à la villa d'Hadrien.

Goût général pour les arts. — La critique. L'« Olympique » de Dion Chrysostome. — Le public s'intéresse de plus en plus à l'art et à son histoire. C'est ce que suffirait à prouver la part qui leur a été faite par Pline dans son Encyclopédie, qui porte le nom d'*Histoire naturelle*[1]. On trouve plus d'une page de critique d'art dans Quintilien et dans Lucien. Nous avons surtout l'*Olympique* de Dion Chrysostome, qui est un des meilleurs ouvrages qui aient été écrits sur les beaux-arts, et qui nous montre que la critique, telle que la comprennent les modernes, s'était constituée dans l'antiquité. Dans ce discours, rempli d'aperçus ingénieux et respirant un vif enthousiasme pour le beau, l'auteur suppose que le plus grand artiste de la Grèce, Phidias, est appelé à expliquer devant ses compatriotes assemblés comment il a conçu et exécuté son Jupiter Olympien. Une éloquente comparaison entre la sculpture et la poésie est la partie capitale de l'ouvrage. Lorsque, au milieu du XVIIIe siècle, la critique artistique forma un genre littéraire distinct, Lessing ne fit que développer dans son célèbre *Laocoon* les idées qui se trouvaient en germe dans l'*Olympique* de Dion Chrysostome.

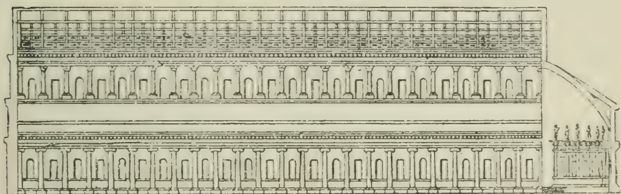


Fig. 101. — Coupe d'une basilique romaine.

La basilique. Les thermes. — L'architecture, l'art véritablement romain, n'a rien à envier à la période pré-

1. On sait, par quelques fragments, que le roi de Mauritanie Juba II leur consacrait également une bonne partie de l'ouvrage analogue qu'il avait écrit, en grec, au commencement du siècle.

cédente. C'est alors que l'arc de triomphe, la colonne monumentale, la basilique et les thermes présentent l'ensemble le plus riche et le plus complet. La basilique est une grande salle plus longue que large, séparée généralement en trois parties ou nefs par deux rangées parallèles de

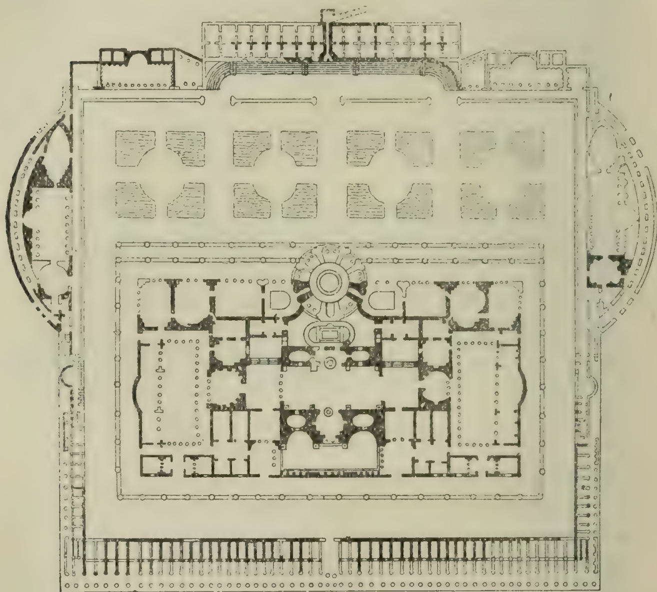


Fig. 102. — Plan des Thermes de Caracalla.

colonnes. Les deux parties latérales, plus étroites et moins hautes, sont surmontées d'un second étage de galeries. A l'extrémité de la nef centrale, le mur du fond forme un hémicycle appelé abside, où siège le tribunal. Il y avait des basiliques de construction plus riche et plus compliquée La basilique Ulpia avait cinq nefs, peut-être sept.

Mais la magnificence des basiliques est encore dépas-

sée à cette époque par celle des thermes. Les thermes ont eu la plus grande influence sur les développements de l'art monumental, car la coupole s'y associait à l'architecture en plate-bande. A côté des diverses salles destinées aux bains de vapeur et aux bains d'eau tiède, se trouvaient de vastes piscines d'eau froide, des salles pour les frictions d'huile, des gymnases, des stades, des palestres, des jeux de balles (*sphæristerium*). Les thermes étaient devenus des rendez-vous publics aussi fréquentés que les basiliques. Aussi y avait-on annexé des portiques, des exèdres pour s'asseoir, des bibliothèques et même des galeries de tableaux.

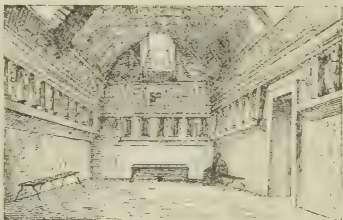


Fig. 103. — Thermes de Pompéi.

Trajan. Apollodore de Damas. Le forum. La colonne Trajane. Le pont du Danube. — C. J. Lacer. — Le plus grand architecte comme le plus grand ingénieur de ce temps est *Apollodore de Damas*[1], originaire de Syrie, comme son nom l'indique; mais Damas était tout à fait devenue une ville grecque. Apollodore de Damas écrit un traité de poliorcétique, perfectionne les machines de guerre, construit la route et le pont du Danube, et élève, à partir de l'an 112, entre le Capitolin et le Quirinal, l'ensemble de monuments qui forma le forum de Trajan. Ce fut la merveille de Rome et le dernier mot de l'architecture romaine. Là se trouvaient la statue équestre de Trajan qui fut transportée à Constantinople, la basilique et la bibliothèque Ulpiennes, l'arc de triomphe que Constantin dé-

1. Mort en 130. La tradition d'après laquelle l'empereur Hadrien, jaloux de ses talents, l'aurait impliqué dans des complots imaginaires et l'aurait fait périr, paraît suspecte.

molit. Là furent réunies par Trajan et par ses successeurs les statues des hommes qui se rendaient célèbres, aussi bien dans le droit et les lettres que dans la guerre. Cette habitude persista jusqu'aux derniers jours de l'empire, car l'on y plaça alors Claudien et Sidoine Apollinaire. Septime Sevère, obéissant à un sentiment vraiment noble, y avait dressé deux siècles auparavant la statue d'Annibal. Là enfin se voit encore la colonne Trajane, où la statue de saint Pierre a remplacé celle de l'empereur. Conservé jusqu'au IXe siècle, le forum de Trajan fut depuis lors peu à peu détruit. Les fouilles n'y commencèrent qu'en 1812, pendant l'occupation française; elles ont amené des découvertes importantes.

Le nom de Trajan, pour ne citer que quelques exemples, s'attache aussi aux arcs de triomphe de Bénévent et d'Ancône, aux ports d'Ostie et de Centum Cellæ (Civita-Vecchia), à l'aqueduc qui alimente encore la fontaine Pauline, au pont d'Alcantara construit par *C. Julius Lacer,* le rival d'Apollodore de Damas. Le *Mur de Trajan* s'étendit du Rhin au Danube et limita les Champs Décumates. En Roumanie, l'ancienne Dacie, où le souvenir du conquérant romain est resté populaire, on a trouvé récemment de nouveaux monuments à sa gloire[2].

Hadrien. Grands travaux militaires et civils. — Hadrien l'emporte peut-être sur Trajan comme constructeur. Les ouvrages de fortifications du *Vallum Hadriani* s'étendirent du golfe de Solway à l'embouchure de la Tyne, sur la mer du Nord. Plus qu'aucun autre, il s'occupa d'élever aux divers points de la frontière des camps retranchés qui formèrent de véritables villes militaires, avec théâtres, forums, portiques. Le camp de Troesmis, près d'Iglitza, fort bien étudié par A. Baudry,

1. *V.* la *restitution des monuments d'Ostie,* par V. André; la *restitution du Forum de Trajan,* par Guadet (École des beaux-arts).
2. *V. Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions,* juillet 1892.

nous donne une idée très nette de ce qu'étaient les *castra stativa*. Partout où Hadrien passa dans ses nombreux voyages, qui s'étendirent à tout l'empire, il s'occupa de faire restaurer les anciens monuments et d'en ordonner de nouveaux. Il était d'ailleurs architecte lui-même et s'amusait à peindre, comme à faire des vers. Athènes fut surtout l'objet de ses soins. Il y fit tant de constructions, que tout un quartier nouveau, s'étendant le long de l'Ilissus, prit le nom d'Hadrianopolis [1]. Un arc qui existe encore porte d'un côté : « C'est ici la ville de Thésée ; » et sur l'autre face : « Ici la ville d'Hadrien. »

Hérode Atticus. — De simples particuliers rivalisaient avec les empereurs. Le rhéteur Hérode Atticus, ayant acquis par son talent une immense fortune, l'employait à embellir les plus célèbres villes de la Grèce : pavage en marbre du stade panathénaïque et du stade de Delphes, théâtre à Corinthe, temple de la Fortune et théâtre à Athènes [2].

Monuments d'Europe. — Jamais, en aucun temps, en aucun pays, on n'a élevé plus de monuments qu'à l'époque des Antonins. Les villes avaient conservé leur autonomie municipale, la tranquillité régnait partout, et le luxe public comme le luxe privé pouvaient se donner carrière.

En Europe, nous rappellerons les arcs de triomphe d'Orange, Saint-Rémi; les amphithéâtres de Nîmes, d'Arles, de Trèves, de Pola, de Lillebonne, d'Arènes (près de Vendôme); les théâtres d'Arles, d'Orange [3], de

1. Ce fut aussi le nom d'une ville nouvelle fondée au centre du bassin de l'Hèbre : aujourd'hui Andrinople.

2. Ce monument reçut le nom de théâtre du Régilla, en souvenir de l'épouse d'Hérode Atticus. *V.* Vidal-Lablache, *Hérode Atticus.*

3. Le théâtre d'Orange est un des monuments les plus imposants que nous ait laissés l'antiquité, avec sa longue façade de 104 mètres, formée d'une muraille de 36 mètres de haut. C'est avec un véritable étonnement que l'on constate combien ces grands théâtres, quoique à ciel ouvert, étaient dans de bonnes conditions acoustiques. Les anciens en avaient d'ailleurs grand souci, et Vitruve parle de vases d'airain rendant un son déterminé que l'on plaçait comme résonnateurs près de la scène (*V.* Roger Peyre, *Nîmes, Arles et Orange*).

Néris (Allier); parmi les aqueducs, celui de Ségovie et le *Pont du Gard*, qui termine son troisième rang d'arcades à 49 m. au-dessus du niveau de la rivière, sur une longueur de près de 300 m. [1]; le temple d'Antonin et de Faustine, et celui de Vénus à Rome construit sur les plans de l'empereur Hadrien (110 m. sur 53), avec une rotonde à coupole comme le Panthéon; les temples circulaires de

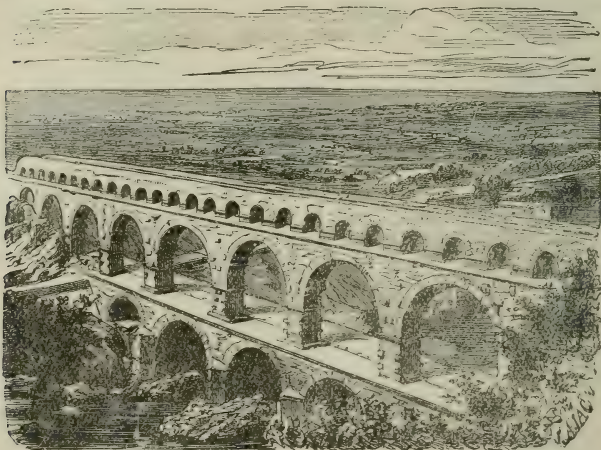


Fig. 104. — Le Pont du Gard.

Sérapis à Pouzzoles, de Vesta à Rome et à Tivoli [2]; le mausolée également circulaire qu'Hadrien se fit élever sur la droite du Tibre, et dont le soubassement forme le château Saint-Ange. La porte de Trèves et la porte d'Aroux à Autun nous montrent que, même dans les fortifications, les Romains tenaient à l'aspect monumental.

1. L'acqueduc de Ségovie n'a que 34 m. de haut, mais il a 872 m. de long. Comme le pont du Gard, il est formé de pierres appareillées sans ciment.

2. La plupart des antiquaires attribuent les temples ronds à Vesta; quelques uns à Hercule. Le Pont du Gard date peut-être d'Auguste.

Égypte. — Tunisie. Algérie. Sufetula. Leptis. — En Égypte, la ville d'Antinoeua ou d'Antinoopolis, de style grec, avec des portiques et des colonnes corinthiennes, fut élevée par Hadrien près de l'endroit où son favori Antinoüs s'était noyé dans le Nil. Dans la Tripolitaine, le village de Lebda semble perdu au milieu des ruines de Leptis-la-Grande, qui compta 100,000 habitants et dont les magnifiques monuments sont à moitié enfouis

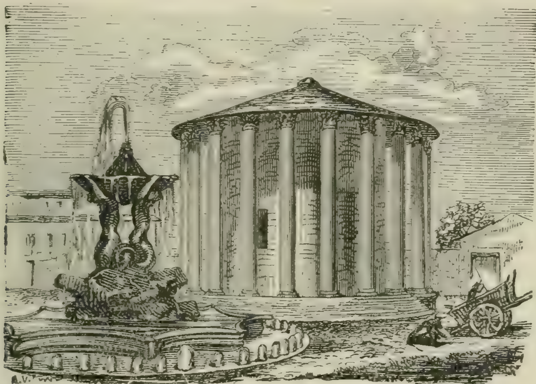


Fig. 105. — Le Temple de Vesta (Rome).

dans les sables[1]. Leptis fut surtout embellie par Septime-Sévère, qui en était originaire. Mais les troupes françaises ont rencontré en Algérie, jusque sur la frontière du désert, des ruines sans rapport, par leur importance et leur beauté, avec l'état actuel du pays, à Guelma, à Lambessa, à Theveste, à Djimilah[2] (Conculum), à Timghad. En Tunisie,

1. Quelques-unes des colonnes de Leptis ont été transportées en France et en Angleterre. On en voit quatre à *Saint-Louis* de Brest. On en voit aussi à la galerie du Louvre. Celles-ci avaient d'abord été placées à Saint-Germain des Prés.

2. On trouve par exemple à Djimilah, qui n'est qu'une bourgade, les ruines d'un arc de triomphe, d'un théâtre, d'un temple. Les officiers français apportèrent un précieux concours aux savants qui accompagnaient les

il suffit de citer l'amphithéâtre de Thysdrus, le temple de Dougga, l'aqueduc de Tunis, les ruines de Tubuna (au N. du Hodna), surtout les restes imposants de Sufetula. Cette ville, située dans l'intérieur des terres, au milieu d une région autrefois très peuplée, nous montre des temples, des colonnades, des arcs, des tours, des tombeaux, des remparts. « C'est la Baalbek de l'Afrique. »

Asie. — Baalbek[1]. Pétra. Daphné. Mousmieh. — Mais Baalbek n'en reste pas moins un ensemble architectural sans rival, et l'œuvre la plus considérable de ce temps. On y trouve réunies les formes classiques de l'hellénisme et les dimensions colossales des constructions de Ninive et de Babylone.

« Les proportions colossales des monuments de Baalbek, qui ferment l'horizon, dit M. E. Melchior de Vogüé [2], nous trompent sur la distance qui nous en sépare : il semble qu'on les touche, et en réalité il faut quatre ou cinq heures pour les atteindre. Nous entrons enfin dans l'îlot de verdure que la ville doit à sa petite rivière, nous tournons quelques minutes entre les ruines des murs romains, et nous nous engageons dans un des vastes et ténébreux souterrains, entrée actuelle de l'Acropole, pour déboucher sur la plate-forme des temples, éblouis, stupéfaits des merveilles qui nous entourent. Le tertre sur lequel s'élèvent ces merveilleuses constructions est artificiel et contient de vastes substructions voûtées. Il a 4 kilomètres de pourtour. Les architectes avaient à triompher de cette difficulté : élever des monuments dans une plaine et placés entre deux chaînes de montagnes, sans

expéditions. Les premières fouilles de Djimilah furent faites, au début de l'occupation, par M. A. Peyre, alors lieutenant d'état-major du génie, avec « un savoir et un zèle » que signale l'*Exploration scientifique de l'Algérie* (*Beaux-arts,* par A. Ravoisier, 2 vol. in-folio, 1846 et suiv.). Sur les monuments de la Tunisie, voir les travaux de M. Saladin et l'ouvrage de Cagnat et E. Bœswilwald, *Timgad, une cité africaine sous l'Empire romain*, 1894 et suiv.

1. Près des sources de l'Oronte, dans la région du grand Hermon (Syrie).

2. *La Syrie. V.* aussi : Volney, *les Ruines;* Lortet, *Tour du Monde.* 1882, 2e vol.; les restaurations de Joyau et Redon (Ecole des beaux-arts) et H. Frauberger, *l'Acropole de Baalbek* in-f°. Francfort-sur-le-Mein, 1892.

que l'effet fût diminué par ce redoutable voisinage. Ils y ont si bien réussi que les montagnes entrevues à travers les colonnades apparaissent rapetissées et que, de quelque côté qu'il regarde, le spectateur aperçoit toujours le ciel entre les frises et le plafond. »

Les propylées qui se trouvent au sommet d'un escalier monumental donnent entrée dans une vaste cour hexagonale précédant le forum des marchands, au fond duquel se trouve le



Fig. 106. — Ruines de Baalbek, d'après Marilhat.

temple du dieu du jour, Baal ou Hélios, d'où les deux noms de la ville : Baalbek et Héliopolis. Les colonnes du grand temple ont, entablement compris, une hauteur de 23 mètres. Le temple de Jupiter, ou petit temple, est un des mieux conservés ; il a 227 mètres de longueur sur 117 de large. La hauteur des colonnes avec base et chapiteau est de $19^{m},81$, le diamètre, $1^{m},90$. La terrasse sur laquelle il est placé est formée de pierres taillées, de dimensions énormes, d'environ 20 mètres de long sur 5 de large et de haut. Rien de plus parfait que la coupe de ces pierres énormes, dont trois suffi-

sent au fût d'une colonne. Elles ne sont jointes par aucun ciment, et cependant la lame d'un couteau n'entre pas dans les interstices. Ces trois pierres sont reliées entre elles par une pièce de fer carrée fichée en creux dans leur centre et scellée avec du plomb. Ces axes remplissent si bien leur objet que plusieurs colonnes ne se sont pas disjointes dans leur chute, que cette chute soit le fait de tremblements de terre qui ont plus d'une fois éprouvé la contrée, notamment en 1759, ou bien que les Arabes les aient renversées pour en retirer les métaux. En dehors de l'enceinte, au milieu des jardins, s'élève entre autres un temple circulaire, mais dont la corniche forme des arcs de cercle rentrants, supportés par des colonnes corinthiennes monolithes. Les inscriptions des propylées de Baalbek sont en l'honneur d'Hadrien.

A la même période se rapportent le tombeau à deux étages de Petra, les grands travaux faits à Smyrne et à Pergame (aux amphithéâtres), une bonne partie des immenses constructions d'Antioche, dont le faubourg de Daphné a mérité d'être appelé l'Olympie de l'époque impériale. Un édifice de dimension médiocre, le prétoire de Phæna (Mousmieh, au sud de Damas), ne saurait être non plus oublié. Élevé par les soldats des légions IIIe Gallique et VIe Flavienne, sous la direction du centurion *Egnatius Fuscus*, pendant l'administration d'Avidius Cassius, il présente une première idée du pendentif.

Sculpture. — Imitation égyptienne. Archaïsme. — Le goût du cosmopolitisme, joint au goût de l'archaïsme, se montre mieux dans la sculpture ; les tendances de l'école de Pasitélès se manifestent, par exemple, dans l'*Espérance* du Louvre. On imite quelquefois les sculptures assyriennes. On imite surtout l'Égypte pharaonique[1], qui fut alors l'objet d'un véritable engouement, comme on le vit en

1. La Pyramide de C. Cestius, à Rome, date de la fin de la République. Les empereurs firent transporter à Rome plusieurs obélisques ; six sont encore debout. On a trouvé à Narbonne des statuettes en forme de momies. — Le goût de l'archaïsme est attesté pour la peinture par Quintilien (XII, 10).

France, mais pour quelques années seulement, après l'expédition de Bonaparte. On l'imite même pour la forme des



Fig. 107. — Statue antique de Marc-Aurèle à Rome.

meubles et des objets usuels. D'ailleurs le culte de Sérapis se répandait de plus en plus dans la Méditerranée centrale

Sculpture grecque. — En dehors de ces préoccupations artificielles, la sculpture grecque continue à produire des œuvres qui méritent une haute estime . telles que les bustes ou statues d'Antinoüs, les deux centaures en

marbre noir d'*Aristias* et *Pappias,* trouvés dans la ville d'Hadrien (Capitole). On se plaît aux statues colossales (le *Nil* au Capitole, la *Pallas* de Vellétri et le *Tibre* qui sont au Louvre, l'*Apollon* de Lillebonne). On exécute même des colosses chryséléphantins, par exemple le *Neptune* donné par Hérode Atticus au temple qui était consacré à ce dieu dans l'isthme de Corinthe.



Fig. 108. La Pallas de Vellétri. (Louvre.)

Sculpture romaine. — Les statues équestres. — La colonne Trajane. — Les sarcophages. — La sculpture romaine excelle alors à représenter les chevaux. Les arcs de triomphe étaient souvent surmontés d'un quadrige. Les célèbres chevaux de Saint-Marc à Venise, où l'on a pu voir des originaux de Lysippe, ont été considérés par d'autres critiques comme une œuvre de la fin du Ier siècle après J.-C. Nous n'avons plus les statues équestres de Domitien et de Trajan ; mais celle de Marc-Aurèle se voit au sommet de l'escalier du Capitole ; c'est une œuvre de premier ordre[1]

1. Rappelons aussi les deux statues équestres qui font partie du curieux monument de la famille de Nonius Balbus à Naples. Ce monument comprend aussi les statues-portraits des sept filles de Balbus.

L'art du bas-relief se développe sur les arcs de triomphe et les colonnes monumentales avec une magnificence qui n'a pas été dépassée. La colonne Trajane comprend cent sujets et plus de deux mille cinq cents figures.

Les figures, au lieu d'être disposées comme au Parthénon, sans grand relief, le plus souvent de profil, de manière à valoir par elles-mêmes, sont accumulées, superposées comme dans des peintures. Mais les détails caractéristiques de la fonction ou de la nationalité du personnage, les types, les costumes les armures, la disposition des groupes, la nature des sujets, font de ce monument un document historique à peu près unique, et l'on a pu dire que la colonne Trajane était pour la vie militaire des anciens Romains ce que Pompéi est pour leur vie civile[1].

1. Il ne reste que peu de chose de la colonne élevée à Antonin le Pieux. La colonne Antonine, élevée par Marc-Aurèle (Marcus Aurelius Antoninus) se dresse encore à peu près intacte sur la place Colonna à Rome; mais il suffit de la comparer à la colonne Trajane pour voir combien la décadence a été rapide.

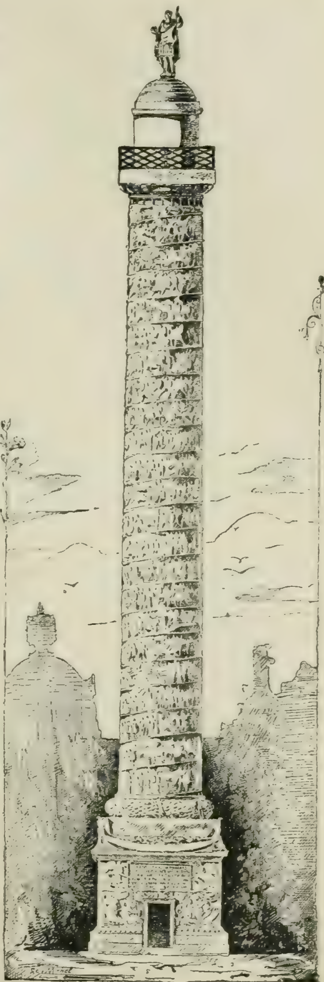


Fig. 109. — La colonne Trajane.

Les sarcophages à reliefs deviennent surtout en usage à partir des Antonins; ces reliefs représentent le plus souvent des scènes allégoriques ou mythologiqnes. Mais on les décore aussi de scènes de la vie usuelle, comme dans les tombeaux égyptiens et parfois les tombeaux étrusques. Tel est le sarcophage de Florence où est sculptée la vie d'un jeune Romain; celui du Louvre où l'on voit des scènes de la vie enfantine (voiture à chèvres, l'enfant et son professeur). Cette tendance réaliste, qui rappelle l'art assyrien du temps de Sennakhérib, se montre mieux encore, par le choix même du sujet, dans des œuvres plus modestes, telles que le tombeau d'un boulanger où sont représentés les travaux de sa profession.



Fig. 110. — Bas-relief du tombeau d'un boulanger.

La villa d'Hadrien. — Mais le monument peut-être le plus caractéristique du temps est la villa d'Hadrien à Tibur (Tivoli)[1].

C'est là que l'on voit le mieux appliquées à l'art les recherches d'éclectisme et de curiosité érudite dont témoignent la littérature et la philosophie de cette période. Hadrien, qui avait au plus haut degré ces deux traits de l'esprit de ses contemporains, voulut réunir dans un même espace les constructions qui convenaient le mieux à ses goûts, avec la reproduction réduite des monuments et même des sites qui l'avaient le plus frappé dans ses nombreux voyages.

On y voyait deux bibliothèques, l'une grecque, l'autre latine, un théâtre grec, un théâtre latin, des thermes. Là, c'était le Lycée, plus loin l'Académie, ensuite le Pœcile d'Athènes avec les copies des peintures qui en couvraient les murs. Des

1. Dessins de Nibby; envois de Rome de M. Daumet et de M. Esquié. P. Gusman. *La Villa d'Hadrien.*

villes et des régions entières y étaient représentées comme en miniature : Canope avec son canal et son temple de Sérapis, la vallée de Tempé avec un petit ruisseau qui reçut le nom de Pénée. Le monde réel n'avait pas même suffi, et un ravin avait été disposé de manière à figurer les Enfers, tels sans doute que les dépeignaient les poètes. — Ainsi la villa d'Hadrien était non seulement un remarquable ensemble de

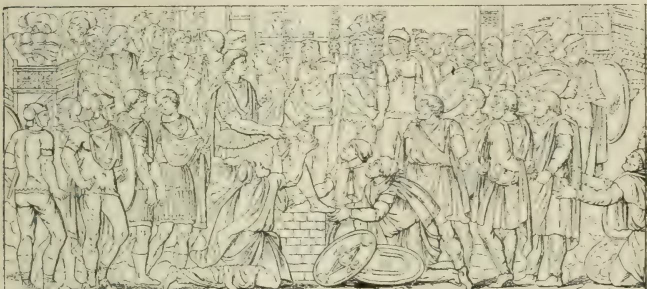


Fig. 111. — Bas-relief de la colonne Trajane.

constructions, mais le dernier mot de l'art des jardins dans l'antiquité, mélange ingénieux de ce que nous appelons aujourd'hui le jardin classique et le jardin anglais. Hadrien annonce même les jardiniers paysagistes modernes. En cherchant les analogies naturelles qui existaient entre telle ou telle partie de son domaine, et les sites qu'il voulait reproduire, il a suivi la nature plus qu'il ne l'a transformée; il a consulté « le génie du lieu [1] ».

1. Expression de Charles Blanc dans la *Grammaire des arts du dessin*. Les simples particuliers mettaient le plus grand luxe et la plus grande variété dans l'aménagement et la construction de leurs villas, comme le montrent les peintures de Pompéi, aussi bien que les descriptions de Pline le Jeune (V, 6 ; IX, 36, 40) et de Varron, dont la volière a été célèbre. On peut comparer à la villa d'Hadrien les constructions cosmopolites que l'on a vues aux diverses expositions universelles (par exemple le quai et la rue des Nations en 1900) et les monuments répandus par le roi Louis de Bavière dans la ville de Munich.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE. — LES ARTS INDUSTRIELS. — LA MUSIQUE

I. Peinture et mosaïque. — Les débuts de la peinture à Rome. Tableaux militaires. — Les collections d'œuvres d'art. — La fresque. Pompéï. — Autres peintures romaines. — Portraits funéraires. — Mosaïque. Son importance à Rome. La *Bataille d'Issus*. Tapisserie.
II. Arts industriels. — Gravure en pierres fines. Camée de la Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Orfèvrerie : trésors de Bernay et d'Hildesheim. — Verrerie. Le vase de Portland. — Céramique.
III. Musique.

I. — PEINTURE ET MOSAÏQUE

Les débuts de la peinture à Rome. Tableaux militaires. — Le goût de la peinture remonte assez loin dans l'histoire romaine. En 493, deux Grecs décoraient à Rome le temple de Cérès, et bientôt après un patricien, Fabius, surnommé à cette occasion Pictor, ne dédaignait pas de donner le premier aux citoyens romains l'exemple de la pratique de cet art. En 320, un tableau du *Triomphe de Papirius Cursor* était placé dans le temple de Vertumnus et Consus. En 262, Valérius Maximus Messana ou Messala exposait publiquement un tableau sur la prise de Messine qui lui avait valu son surnom. Sempronius Gracchus fit de même pour sa victoire de Bénévent (215). De même encore Mancinus, monté le premier à l'assaut de Carthage, fit reproduire une vue d'ensemble de la ville avec les travaux de défense et d'attaque, sans oublier le personnage de Mancinus mis en bonne place. Il exposa ce tableau sur le forum, l'expliquant à ceux qui s'arrêtaient pour le regarder. Cela lui valut le consulat pour l'année suivante. Ces œuvres militaires étaient des sortes de panoramas topographiques, genre pratiqué encore de nos jours, comme on le voit dans la galerie des tableaux-plans de Versailles [1].

1. Comparer certaines planches de Callot et de Beaulieu, ainsi que la galerie des « Grandes Actions de M. le Prince », à Chantilly, etc.

Collections d'œuvres d'art. — Un grand nombre d'œuvres d'art de toute sorte et particulièrement de peintures, enlevées aux pays grecs, s'accumulèrent bientôt à Rome. Vers la fin de la République, des particuliers avaient formé à grands frais des collections de tableaux : celle de Lucullus était une des plus célèbres. On plaçait les peintures dans de magnifiques galeries ou pinacothèques, qu'on avait soin d'exposer au nord, tandis qu'on exposait les bibliothèques au levant[1]. Ce goût s'accrut encore sous l'Empire. Il y eut des pinacothèques impériales, dont la surveillance fut confiée à des fonctionnaires spéciaux, du moins depuis les Antonins[2]. Pline l'Ancien se plaint de ce que les œuvres d'art qui s'entassaient dans les maisons romaines prenaient la place non seulement des archives de famille, mais encore des images des ancêtres et des dépouilles des nations vaincues, témoignages toujours présents de leurs exploits.



Fig. 112.
Fragment du *Télèphe retrouvé*, peinture d'Herculanum.

La fresque. Pompéï. — Vers le temps d'Auguste, la fresque se substitua généralement à la détrempe et à l'encaustique, qui avaient été employées jusque-là presque toujours, même pour les peintures murales[3]. Ce procédé expéditif put contribuer alors, contrairement à ce que l'on vit

1. Vitruve, VI, 5 et 18; Orelli, n° 2417.

2. Parmi les collectionneurs, citons César, Scaurus, Nonius, le terrible Verrès, le roi Mithridate, Silius Italicus (Pline, *Lettres*, III, 7).

3. Dans la *détrempe*, les couleurs sont broyées dans de l'eau additionnée soit de colle de peaux, soit de gomme ou de blanc d'œuf. Dans l'*encaustique*, elles sont délayées dans de la cire fondue; la peinture terminée est vernie et passée au feu. La *fresque* s'exécute sur un enduit frais étendu sur le mur.

au xve et au xvie siècle, à la décadence de l'art. Nous pouvons juger de sa popularité par les peintures de Pompéi.

Ce n'est pas d'après la décoration d'une ville de province, élégante et mondaine sans doute, mais de peu d'importance, que nous pouvons mesurer le talent des peintres de ce temps. Mais nous pouvons en comprendre le caractère. Les peintres



Fig. 113. — Femme peintre. (Pompéï.)

de Pompéï et d'Herculanum reproduisent, avec plus ou moins d'habileté, les motifs de la peinture rhodienne, et surtout de la peinture alexandrine. On y trouve cependant une grande variété : des sujets historiques et mythologiques, tels que le sacrifice d'Iphigénie, Thésée délivrant ses compagnons, et Télèphe retrouvé; des paysages, des natures mortes, des fleurs, des fantaisies décoratives ; des tableaux de genre, par exemple la punition infligée à un élève dans une école ; des caricatures, comme la fuite d'Énée, où les personnages ont des têtes de

chien, ou comme la parodie du jugement de Salomon, peinture qui paraît être l'imitation en grotesque de compositions sérieuses sur le même sujet. Quelles que soient les restrictions à faire sur la valeur de ces peintures, elles sont en général elégantes, et leur grand nombre montre combien l'art avait pénétré profondément dans l'intimité de la vie antique.

Autres peintures romaines. — Les peintures de Pompéï ne valent pas les peintures de la villa de Livie, ni celles du palais de César au Palatin, ni les *Noces Aldobrandines*[1], du musée du Vatican. Parmi les peintres qui se distinguèrent alors, nous citerons : une femme[2], *Laïa* de Cyzique, qui se plaça au premier rang parmi les peintres de portraits ; et *Luaius,* le plus original des paysagistes de son temps. Les paysages historiés prennent de plus en plus d'importance dans le siècle suivant, comme en témoignent les cinq grandes scènes de l'*Odyssée* trouvées sur l'Esquilin. Malheureusement les peintures des thermes de Titus, qui inspirèrent Raphaël dans sa décoration du Vatican, celles des thermes de Trajan, les grandes scènes mythologiques de la villa d'Hadrien et d'autres œuvres analogues qui existaient au temps de la Renaissance, sont aujourd'hui perdues.



Fig. 114.
Peinture funéraire.
(Égypte.)



Fig. 115.
Peinture funéraire.
(Égypte.)

Portraits funéraires. — Nous avons encore un assez grand nombre de portraits funéraires de l'Égypte exécutés entre le Ier et le Ve siècle de notre ère. M. Graf en a

1. Ce tableau, trouvé dans le sol des jardins de Mécène, appartint d'abord aux Aldobrandini. Il représente un mariage mythologique. Le Louvre a quelques peintures pompéiennes. Des peintures importantes ont été découvertes à Pompéi (maison des Vettii, déc. 1895) et à Bosco-Réale (mars 1900).

2. Deux fresques de Pompéi représentent des femmes occupées à peindre.

recueilli une collection importante, qui a été exposée quelque temps à Paris dans les salons de la Société pour l'encouragement des sciences. Cette exposition a appelé l'attention sur les œuvres analogues qui existaient dans les musées. On peut voir au Louvre les portraits de la famille de Pollius Soter, archonte de Thèbes au temps d'Hadrien. Ces portraits funéraires sont naturellement de valeur fort inégale ; mais ils sont en général remarquables par une expression de vie, par un caractère de personnalité, un cachet certain de ressemblance qui nous fait connaître un aspect vraiment nouveau de la peinture antique[1]. Quoi qu'il en soit, nous ne possédons aucune œuvre célèbre qui nous permette d'adopter les jugements des critiques de l'antiquité, qui expriment la même admiration pour leurs grands peintres que pour leurs grands sculpteurs, et l'on peut admettre que la peinture moderne l'emporte par l'éclat, la variété, la puissance et l'expression, sur la peinture antique.

Mosaïque. Son importance à Rome. — Tapisserie. — Peut-être le jugement des anciens nous paraîtra-t-il moins difficile à justifier en présence de la mosaïque de Pompéi *la Bataille d'Issus* (*V.* p. 133 et suiv.). La mosaïque a été celui de tous les arts que les Romains ont le plus pratiqué, et ils en ont fait pour l'ornement de leurs habitations un aussi grand usage que des étoffes. Partout où ils ont étendu leur pouvoir, même dans les pays les plus retirés, loin des grandes villes, même au milieu des montagnes[2], on trouve des mosaïques parfois



Fig. 116. — Peinture de Pompeï.

1. Ce caractère se montre mieux encore dans les bustes funéraires en gypse peint originaires d'El Kargeh et qu'on vient de placer au Louvre (1892). Comparer ci-dessus, p. 8 et suiv., l'*Égypte pharaonique*.

2. Par exemple dans les Pyrénées, à Bielle, à Pont-d'Oly, à Lescar. La mosaïque de Lescar découverte il y a quelques années, n'a pas été conservée.

considérables. On en trouve en Algérie, en Tunisie, comme en Angleterre et en Transylvanie. Les mosaïstes romains procèdent de l'école de Pergame. Des répétitions romaines du *Plancher non balayé* de Sosos ont été trouvées dans la villa d'Hadrien, sur l'Aventin, et en Algérie. Citons encore les *Quatre saisons* à Lambessa, le *Triomphe d'Amphitrite* découvert à Hippone (1902), les *bustes de philosophes et de poètes* à Cologne, le *Combat d'animaux* de la villa d'Hadrien, les *Scènes de chasse* de Lillebonne (8 m. 56 sur 6 m. 60), le *Mariage d'Admète* (Nîmes), une *Course de chars* (Lyon), le *Jugement de Paris*, et *Priam dans la tente d'Achille*, à Varhély. Le *Nil de Palestrina* (6 m. sur 5) représente un paysage égyptien au moment de l'inondation. On y voit des nègres, des barques, des bêtes féroces, des palmiers, une ville à moitié inondée, etc. C'est sans doute l'imitation d'une tapisserie alexandrine. Les fabriques de tapisseries d'Alexandrie et de l'Asie Mineure n'avaient pas de rivales sérieuses en Occident, quoiqu'il y eût en Campanie des ateliers assez renommés.

II. — ARTS INDUSTRIELS

Les arts industriels, soutenus par le luxe privé dont les empereurs donnent de plus en plus l'exemple, résistèrent longtemps à la décadence.

Gravure en pierres fines. Camée de la Sainte-Chapelle. Dioscuride. — Le camée dit de la Sainte-Chapelle (*Apothéose d'Auguste*, Bibl. Nat.), ceux de Vienne (*Auguste et sa famille* [1]), de Hollande (*Triomphe de Claude*), de Nancy (*Apothéose d'Antonin*), nous montrent à quel degré de luxe et d'habileté l'art des graveurs en

1. En échange de ce camée qui appartint à Saint-Sernin de Toulouse jusqu'en 1530, le pape Paul II (1464-71) offrit à la ville de faire construire un pont sur la Garonne! Il se trouvait au couvent de Poissy lorsque les protestants pillèrent cette ville (1561). Il fut probablement donné, comme solde, à un chef de reîtres qui le vendit à Rodolphe II. — Le camée de la Sainte-Chapelle (0 m. 30 sur 0 m. 26) fut donné à St Louis par l'empereur de Constantinople Baudoin II.

pierre fine fut poussé pendant l'empire. Le plus illustre, *Dioscuride*, grava la figure d'Auguste sur un cachet qui servit de sceau à ses successeurs. On connaît quelques intailles signées de lui (*Cicéron*, *Démosthène*, Bibl. Nat.). Ses trois fils *Eutychès* (buste d'*Athèna*, Berlin), *Hérophile* et *Hyllos* suivent ses traces. D'autres œuvres signées nous



Fig. 117. — Camée de Vienne : Auguste et sa famille.

permettent de juger du talent d'*Evodos* (Camée de *Julie*, fille de Titus), de *Pamphile* (*Apollon Citharède*, une merveille, Bibl. Nat.), de *Solon*, d'*Aspasios*, de *Diodote*, d'*Épithyncanos* (*Satyre*, Bibl. Nat.) et *Agathopous* dont on a retrouvé l'épitaphe dans le *Columbarium* des affranchis d'Auguste, etc.

Orfèvrerie. — Trésors de Bernay et d'Hildesheim. — L'orfèvrerie atteignit aussi chez les Romains une importance qui a été rarement dépassée. Nous pouvons nous

en faire une idée par les trésors découverts à Berthouville près Bernay, 1830, Petrossa (Roumanie), 1837, Hildesheim, 17 oct. 1868, Chaource près Montcornet (Aisne), 1883, Bosco-Reale près Pompéi, 1894, Tarente, 1897



Fig. 118. — Vase du trésor d'Hildesheim.

Le trésor de Bernay (Bibl. Nat.) est composé en grande partie d'ex-voto depuis Auguste jusqu'à la fin de l'Empire. Il contient entre autres un magnifique vase en argent repoussé représentant un athlète accompagné des divinités qui l'ont

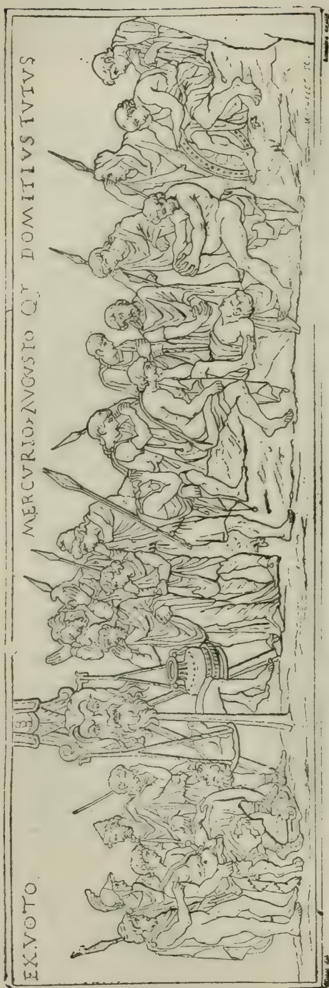


Fig. 119. — La Rançon d'Hector, bas-relief développé du grand vase de Bernay. (Bibliothèque nationale.)

protégé dans la lutte. Un autre vase presque aussi considérable nous montre, dans un bas-relief, le payement de la rançon d'Hector. Le trésor d'Hildesheim, qui est au musée de Berlin, mais dont on peut voir une reproduction galvanoplastique au musée de Cluny, est formé d'une série de coupes dont plusieurs sont signées, et nous font connaître entre autres le nom de l'orfèvre *Lucius Malleus Bocchus*. Le trésor de Chaource comprend 32 vases d'argent massif, 6 vases de bronze plaqués d'argent et une statue de la Fortune. Le trésor de Bosco-Reale, aujourd'hui au Louvre, le plus original, trouvé sous les cendres du Vésuve, dans la villa d'Amphion, a formé un service de table. Il a des pièces signées *Sabeinos et Polycnos*.

N'oublions pas enfin l'admirable patère découverte à Rennes en 1774, (aujourd'hui à la Bibl. nationale). Elle est en or massif. Un sujet central, le *Combat d'Hercule et de Bacchus*, est

entouré d'une bordure composée de médaillons d'empereurs d'Hadrien à Géta.

Verrerie. — Le vase de Portland. — Céramique. — Les Romains attachaient aussi un grand prix aux belles verreries. Les fabriques de Phénicie et d'Égypte, Alexandrie, Sidon, Tyr, qui maintenaient leur vieille réputation, trouvaient presque des rivales en Italie même, à Rome, à Sorrente; sans parler de l'emploi des émaux de couleur variée et de la gravure en creux, l'antiquité romaine nous a donné des vases à décors en relief, ciselés dans la masse même, qui semblent le dernier mot de l'art du verrier. Telle est l'amphore de Pompéï composée de deux couches de verre de couleur différente, où sur un fond bleu foncé s'enlèvent en relief, comme dans un camée, des scènes de vendanges en verre blanc opaque. Tel est le *Vase de Portland*, œuvre du IIIe siècle, de fabrication analogue, et qui est peut-être le plus beau spécimen de ce genre de tous les temps et de tous les pays [1]. On a vu à l'exposition de 1878, dans la section anglaise, un vase en verre du style et de l'importance du vase de Portland; il avait déjà coûté 75,000 francs, et l'on comptait qu'il exigeait encore trois ans de travail. Pour la céramique, à partir du IIe siècle on préfère aux vases peints les patères à reliefs dont les produits d'Arezzo sont le type; on en conserve de nombreux échantillons, par exemple des fragments récemment découverts à Vichy, portant des sujets relatifs à Trajan.

III. — MUSIQUE

Malgré la passion avec laquelle les nobles et les riches romains recherchaient les œuvres artistiques, il ne paraît pas qu'ils aient eu une très grande considération pour les peintres ou les sculpteurs, ni qu'ils se soient exercés souvent eux-mêmes à pratiquer leur art. Il n'en est pas de même de la musique, qui devint au Ier siècle avant J.-C. un des passe-temps favoris de l'aristocratie romaine. Sylla entre

1. Ce vase, aujourd'hui au Musée Britannique, fut découvert rempli de cendres dans le tombeau d'Alexandre Sévère, sous le pontificat d'Urbain VIII. Il est très probable qu'il contenait les restes de cet empereur.

autres était un bon chanteur. On sait quelles furent les prétentions de Néron sur ce point. Hadrien lui-même se vantait de son habileté à chanter et à jouer de la cithare. On ne pouvait se rappeler alors sans étonnement que, vers le temps de la prise de Corinthe, un préteur romain, voulant rendre un concert qu'il donnait le plus beau et le plus varié possible, avait eu l'ingénieuse idée de réunir dans un théâtre les plus célèbres musiciens de la Grèce et de leur ordonner de jouer en même temps un air différent ! La période romaine marqua même pour la musique grecque, qui était en décadence au début de l'ère chrétienne, une véritable renaissance.

La musique prit alors une plus grande part aux fêtes publiques, et, comme nous l'apprend Plutarque (*la Musique*, 27), tous ceux qui s'occupaient de musique se tournaient de préférence vers le théâtre. Déjà Sénèque dit que de son temps, dans les chœurs de théâtre, on comptait plus de musiciens qu'il n'y avait de spectateurs dans le temps passé. L'art des instrumentistes se perfectionnait, et c'est alors que se généralisa l'usage de l'orgue hydraulique inventé par le mécanicien Ctésibios d'Alexandrie, vers 130 avant J.-C. Dans les jeux Capitolins, il y eut des prix pour ceux qui chantent en s'accompagnant de la cithare et pour les joueurs de flûte. L'audition du concours avait lieu dans un théâtre circulaire, l'Odéon, que Domitien avait fait construire pour cela et qui pouvait contenir 10,000 personnes.

La musique n'a pas moins de succès dans les réunions privées, et pour ce que nous appellerions la musique de chambre. La musique instrumentale et vocale entre dans l'éducation des jeunes gens. Elle entre même pour une part importante dans l'éducation des jeunes filles, qui jusque-là ne faisaient que se joindre aux chœurs religieux, et dorénavant « purent donner un nouvel attrait aux réunions de famille[1] ». Le poète Stace vante le talent de sa fille Claudia, et nous savons que l'épouse de Pline chantait les vers de son mari en s'accompagnant de la lyre. Quelques femmes allaient plus loin, et joignaient au mérite de l'exécution celui de l'invention. Une inscription d'Aphrodisias en Carie décerne des honneurs à Gaia,

1. De la Berge, *Trajan*, p. 271.

prêtresse de la déesse Héré, qui a deux fois rempli les fonctions de prêtresse des Empereurs, etc. Parmi les causes qui lui ont valu la reconnaissance de la cité se trouve mentionné le fait qu'elle a la première introduit une musique si nouvelle et si attrayante dans les jeux que célébrait la ville, que toutes les cités voisines se sont décidées à y prendre part. (C. I. G. 2820).

Nous possédons trois morceaux de cette époque : deux hymnes de *Denis* à Calliope, un hymne de *Mésomède* à Némésis très inférieurs aux hymnes découverts à Delphes (1893) par l'École française d'Athènes ; d'ailleurs, notre oreille, habituée à un système musical différent, a peine à se faire aux mélodies des modes grecs. Il nous reste des ouvrages théoriques considérables. Sans parler de Plutarque et de bien d'autres, le célèbre savant Ptolémée composait aussi huit livres d'*Harmoniques* sur la théorie mathématique des sons, et son contemporain Aristide Quintilien nous a laissé dans son *Traité* une véritable encyclopédie musicale. Mais ces ouvrages, écrits au point de vue philosophique et scientifique, traitent seulement de la nature et de l'influence morale de la musique ou de la constitution des sons et de leurs rapports numériques. Ils sont pour nous difficilement intelligibles. Malg é ces travaux, il ne paraît pas que la musique soit encore arrivée à tirer un vrai parti de la simultanéité de sons différents et à créer l'harmonie, au sens moderne du mot.

CHAPITRE V

LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ART ROMAIN. — PREMIÈRE PÉRIODE DE L'ART CHRÉTIEN

I. Des Antonins a Constantin. — Signes de décadence; tentatives nouvelles. — Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Enceinte de Rome. — Zénobie. Palmyre. — Dioclétien. Quatre nouvelles capitales. Le palais de Salone.

II. Constantin. — Fin de l'art païen. — Débuts de l'art chrétien latin et de l'art byzantin. — Triomphe du christianisme. Fondation de Constantinople. — Origines de l'art chrétien. — Les catacombes; peinture, sculpture. — Architecture chrétienne latine. La basilique. Saint-Pierre. — Commencement de l'art byzantin. — Mosaïque. — Architecture civile. — Musique : Arius, saint Ambroise.

I. — DES ANTONINS A CONSTANTIN

Signes de décadence; tentatives nouvelles. — A partir des Antonins, l'art gréco-romain entre en décadence. Cette décadence progressive se fait bien moins sentir dans l'architecture que dans la sculpture; mais là encore nous avons, au début du IIIe s., des œuvres pleines de caractère, comme les bustes de Septime Sévère, Gordien, Caracalla, Plautilla.


Fig. 120.
Caracalla

Pour l'architecture, la pureté du style s'altère par l'oubli trop fréquent des principes logiques dans l'emploi des éléments architectoniques, par l'absence de proportion des diverses parties, par l'abus d'une ornementation tourmentée et lourde. Très souvent, les édifices de cette période présentent des colonnes appliquées sans emploi contre les murs ou surmontées de corniches interrompues ou portant des consoles saillantes. Ils ont même des colonnes torses. Pourtant on élève encore des œuvres grandioses et qui témoignent d'un effort intéressant pour créer les formes nouvelles.

Septime-Sévère. — Thermes de Caracalla. — Enceinte de Rome. — Au règne de Septime-Sévère se rapporte le temple du Soleil à Baalbek, l'arc de triomphe qu'on voit encore sur la voie Sacrée ou Triomphale, le splendide palais bâti sur des substructions immenses égalisant la pente S.-O. du Palatin. Les thermes de Caracalla, un des plus beaux exemples du génie romain, dit M. Corroyer, devaient avoir une longue influence sur les archi-

tectes des siècles suivants. Aurélien donnait à Rome une nouvelle enceinte qui comprenait, outre les sept collines, le champ de Mars, la colline des Jardins, et sur la rive droite le Janicule; il y élevait aussi le temple du Soleil.

Zénobie. Palmyre. — Mais c'est dans le désert syrien, au delà de Baalbek, à Palmyre, que s'éleva l'ensemble monumental le plus magnifique du IIIe siècle. Les débris qui en subsistent nous montrent que Zénobie ne se flattait pas outre mesure lorsqu'elle se vantait de faire de sa capitale la rivale de Rome.

Dans l'espace qui couvrait l'ancienne Palmyre, dit Volney, on voit tantôt un palais dont il ne reste que les cours et les

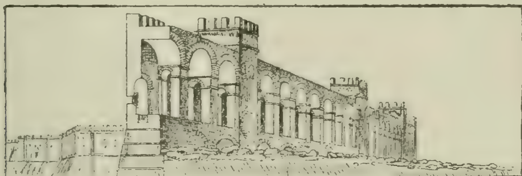


Fig. 121. — Muraille de Rome.

murailles, tantôt un portique, une galerie, un arc de triomphe. Ici les colonnes forment des groupes dont la symétrie est détruite par la chute de plusieurs d'entre elles ; là, elles sont rangées en files tellement prolongées que, semblables à des rangs d'arbres, elles fuient sous l'œil dans le lointain et ne paraissent plus que des lignes accolées. De toute part la terre est hérissée de larges pierres à demi enterrées, d'entablements brisés, de chapiteaux écornés, de frises mutilées, de reliefs défigurés, de sculptures effacées, de tombeaux violés d'autels couverts de poussière. » La grande colonnade de Palmyre avait plus de 2 kilomètres et demi de longueur. Quinze cents colonnes corinthiennes, interrompues à intervalles réguliers par des arcades, formaient la grande avenue : cent cinquante sont encore debout. Ces colonnes portent, engagées dans leur fût, des consoles saillantes destinées à servir de pié-

destaux à des bustes ou à des statues et à porter des inscriptions honorifiques. Palmyre, conquise par Aurélien, fut livrée aux flammes à la suite d'une révolte. Elle ne disparut point cependant, et l'on sait que Dioclétien fit travailler à ses monuments. Mais au XVIe siècle, Aboul-Féda n'en parle que comme d'une très petite ville au milieu de grandes ruines.



Fig. 122. — Ruines de Palmyre.

Dioclétien. — Quatre nouvelles capitales. — Palais de Salone. — Dioclétien, réorganisant l'empire et créant avec sa tétrarchie quatre nouvelles capitales, Nicomédie, Milan, Trèves, Sirmium, marque une date importante dans l'histoire de l'art monumental. Il voulut que Nicomédie, sa résidence officielle, fût digne de rivaliser avec Rome. Antioche, Édesse, Carthage, reçurent de grands embellissements. Rome ne fut pas oubliée : on y voit encore les restes des thermes de Dioclétien, plus vastes

et plus somptueux que ceux même de Caracalla : il y avait place pour trois mille baigneurs[1]. Mais c'est dans le palais que Dioclétien se fit élever à Salone, lorsqu'il eut abdiqué l'empire, qu'on peut le mieux juger l'art de ce temps[2].

La ville moderne de Spalato est en grande partie construite au milieu de ses ruines et avec ses matériaux. De grandes avenues bordées de portiques conduisaient à une sorte de forum placé au centre. Il y avait dans son enceinte quatre temples. Mais l'intérêt particulier que présente cet ensemble architectural, c'est de nous indiquer quelques-uns des caractères qui se dégageront dans l'art byzantin. Sous l'influence de l'Orient, des formes nouvelles dans l'art occidental commencent à apparaître. On y voit des colonnes supportant directement des arcades au lieu d'architraves. Le temple de Jupiter, devenu la cathédrale de la ville, avec sa forme octogone, ses deux étages de colonnes, ses niches voûtées, et la coupole qui le couvre, annonce Saint-Vital de Ravenne.

II. — CONSTANTIN. — FIN DE L'ART PAÏEN. — DÉBUTS DE L'ART CHRÉTIEN LATIN ET DE L'ART BYZANTIN

Constantin. Triomphe du christianisme. Constantinople. — Le triomphe du christianisme et la fondation de Constantinople font du règne de Constantin une des grandes époques de l'histoire politique. Ces deux faits ne sont pas moins importants pour l'histoire de l'art. A l'un se rattache la constitution d'un art chrétien latin qui apparaît dans la basilique de Saint-Pierre; à l'autre, les débuts de l'art chrétien grec ou art byzantin.

Origines de l'art chrétien : les catacombes[3] ; peinture,

1. M. Paulin en a exposé la restauration (1882 et 1886)

2. *V.* Robert Adam et François Clérisseau, *Description des ruines du palais de Dioclétien ;* Londres, 1764. Dioclétien s'occupa aussi de Diocléa ou plutôt Docléa, sa ville natale, que M. Nicod a explorée en 1892.

3. *Roma sotterranea* et les autres travaux de J. B. de Rossi, puis les études de M. Müntz ; Gaston Boissier, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1883 ; André Pératé, *Archéologie chrétienne.* Il y a des catacombes ou hypogées chrétiens dans plusieurs

sculpture. — L'art chrétien se forma d'abord dans les catacombes, œuvre gigantesque de patience et de foi. Elles ont peut-être 900 kilomètres de développement et contiennent environ six millions de morts : on utilisa bien quelques anciennes carrières, mais en petit nombre. Dans les deux premiers siècles, les chrétiens n'ont pas cherché d'une manière continue à dissimuler l'existence de leurs cimetières; et s'ils ont creusé des catacombes, c'était moins pour se soustraire aux recherches du pouvoir que pour se conformer à la tradition suivie par les Juifs dans leurs sépultures et imiter le saint sépulcre. Le cimetière de Domitilla, par exemple, a une porte d'entrée monumentale. Il n'en fut plus de même lorsque les persécutions devinrent plus générales et plus cruelles.

Quelles que soient les idées nouvelles qu'une religion apporte dans le monde, elle n'échappe pas à son temps. Les peintures des catacombes rappellent les peintures de Pompéi et celles des thermes de Titus; on y voit des oiseaux, des fleurs, des scènes champêtres, des petits génies. Les artistes chrétiens prennent, dans les sujets et les symboles païens, ce qui peut le mieux s'appliquer allégoriquement aux idées chrétiennes. Plus d'une fois Mercure y apparaît comme conducteur des âmes. Ceci est vrai surtout de la sculpture, car les sculpteurs devaient nécessairement travailler presque toujours sous les yeux des païens. Sur un admirable sarcophage chrétien de Rome, on trouve, parmi les sujets qui le décorent, l'Amour et Psyché, les forges de Vulcain, Prométhée formant le premier homme, le génie de la Mort abaissant sa torche sur un jeune homme étendu mort, tandis qu'Hermès emporte son âme aux Enfers; Prométhée délivré par Hercule; et l'on voit à côté de ces sujets mythologiques Adam et Ève, Élie montant au ciel, etc. Ce mélange des souvenirs pro-

villes de l'Italie. Les catacombes de Naples et de Syracuse l'emportent même, pour l'importance architectonique, sur celles de Rome.

fanes et sacrés se rencontre d'ailleurs dans plus d'une œuvre d'art de la Renaissance (campanile de Florence, peintures de Signorelli à Orvieto) et même du moyen âge[1]. Les fresques, quoique les peintres fussent plus libres que les sculpteurs, puisqu'ils exécutaient leur travail sur place, représentent souvent aussi des sujets païens, Orphée, Ulysse et les Sirènes. La figure du Bon Pasteur rappelait le Mercure Criophore, sujet plus d'une



Fig. 123. — Mercure amenant les âmes devant le Christ (peinture du cimetière de Saint-Calixte, aux Catacombes de Rome).

fois traité par les artistes païens. Mais le sentiment est bien différent, et d'ailleurs on y trouve dès l'origine plusieurs scènes purement chrétiennes, telles que la vierge Marie de la catacombe de Priscilla, qui remonte au IIe siècle, la Vierge du cimetière de Sainte-Agnès, le Jésus et la Samaritaine de la catacombe de Saint-Prétextat, mais, chose bien remarquable, on n'y retrace jamais les scènes de la Passion ou les supplices des martyrs.

1. Sarcophages chrétiens du musée de Latran et du musée d'Arles. (V. Leblant, *Sarcophages d'Arles*. R. Peyre, *Nîmes, Arles et Orange*). — Une salle d'antiquités chrétiennes a été ouverte au Louvre en 1892.

Cet art chrétien primitif a un mérite éminent qui a été trop dédaigné avant notre siècle. « Entre la façon de comprendre la figure humaine qui fut celle des naïfs ouvriers des catacombes, et la façon de l'exprimer qui appartient aux artistes savants de la Renaissance, la similitude est profonde et frappe les yeux les moins clairvoyants. C'est la même simplicité, la même grandeur de formes embellies par le souvenir de la beauté hellénique en même temps qu'ennoblies par l'exaltation de la foi chrétienne. Dans ces souterrains abandonnés dorment les vrais ancêtres de Giotto, de Masaccio, de fra Angelico, de Raphaël[1]. »

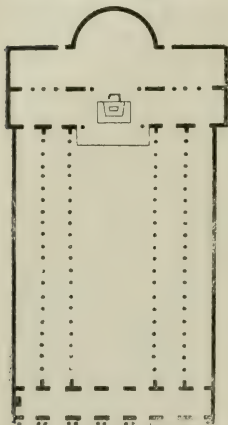


Fig. 124.— Plan de Saint-Paul hors des Murs.

Architecture chrétienne latine. — La basilique. — Saint-Pierre. — Dans l'intervalle des persécutions, les chrétiens avaient élevé des constructions apparentes ; mais elles étaient naturellement peu considérables, et bien peu sont arrivées jusqu'à nous. Mais lorsque Constantin eut permis au culte chrétien de s'exercer partout en plein jour, on put élever à loisir de vastes édifices consacrés à la nouvelle religion, et c'est alors que commence vraiment l'architecture chrétienne. Le premier type de temple chrétien fut emprunté à la basilique païenne et porta le même nom.

« Les basiliques, par leur disposition, rappelaient à la fois les basiliques profanes, les maisons romaines et l'architecture des catacombes. Après avoir franchi un premier portique, on pénétrait dans une cour, *atrium*, à ciel ouvert, bordée

1. G. Lafenestre, *Peinture italienne*, I, p. 28.

de portiques sur les quatre côtés; un vestibule parfois double, le *narthex*, faisait communiquer l'*atrium* avec l'église même, qu'une double colonnade séparait en trois nefs; deux *ambons* ou chaires étaient destinés à la lecture de l'épître et de l'évangile; derrière l'autel, de dimensions encore restreintes, au fond de l'abside, était le siège, souvent en pierre, la

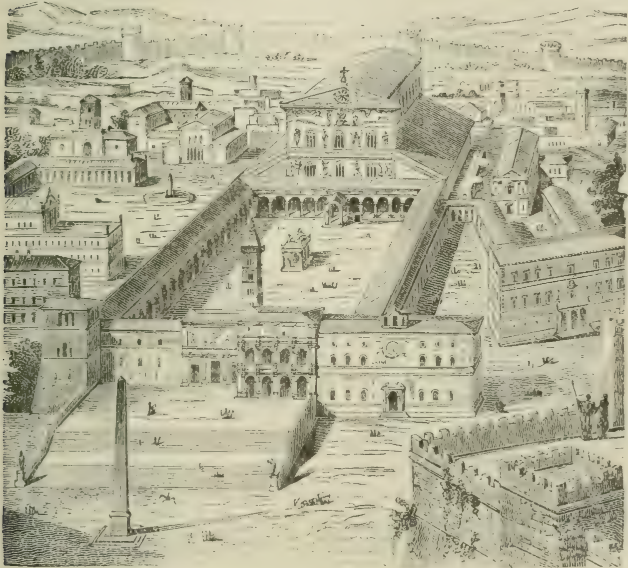


Fig. 125. — Ancienne basilique de Saint-Pierre.

cathedra de l'officiant. L'église était recouverte d'un plafond que surmontait un toit en double pente; tout près était généralement placé le baptistère, édifice de forme circulaire ou polygonale. Tel est le type, modifié de siècle en siècle, dont on retrouve les traces jusque dans nos églises modernes[1]. »

1. Bayet, *Précis de l'histoire de l'art*, p 114. Bientôt, en deçà de l'abside, on disposa généralement une aile transversale, le *transept*. Devant l'autel, et séparé du reste de l'église par des barrières, était le lieu réservé au clergé, le *chœur*.

La plus belle de toutes les basiliques était l'ancienne église de Saint-Pierre. Il est triste de penser qu'un tel édifice n'a pas disparu par suite de quelque catastrophe, mais a été volontairement démoli dans les temps modernes. « Quelle douleur, dit Ingres, que ce beau monument ait été détruit pour satisfaire l'ambition des architectes successivement chargés de refaire un autre Saint-Pierre ! Sans juger ce nouveau monument, n'est-il pas à déplorer qu'on ne l'ait pas construit ailleurs [1] ? » Parmi les basiliques existant encore à Rome, nous citerons comme les plus célèbres, malgré leur transformation ou même leur reconstruction totale, Saint-Paul hors des Murs, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean de Latran, Saint-Clément.

Commencement de l'art byzantin. — En Orient, l'architecture se montre déjà plus originale, même dans l'exécution des basiliques (église de Tourmanin); de plus, le style byzantin commence à se constituer en profitant des modèles de l'architecture des Sassanides et même de l'ancienne architecture assyrienne. Les traces de la coupole sur pendentif que nous avons constatées au prétoire de Mousmieh sont bien mieux marquées dans un petit édifice d'Omm-es-Zeitoun en Syrie, qui date de 282.

Mosaïque. — En Orient comme en Occident, la mosaïque devient dès le IVe siècle la décoration par excellence ; elle ne sert plus seulement à orner les planchers; elle décore les murs et même les plafonds et les coupoles, comme on le voyait surtout à Saint-Pierre, et à Saint-Paul hors des Murs, commencé en 388 par Valentinien et Théodose, comme on le voit encore à Sainte-Constance et à Sainte-Pudentienne. La mosaïque de l'abside de Sainte-Pudentienne (le Christ entouré de onze personnages), qui était l'objet de l'admiration du Poussin, est le monument le plus parfait de l'art chrétien naissant, pour la composition de l'ensemble comme pour

1. Henri Delaborde, *Ingres*, p. 361.

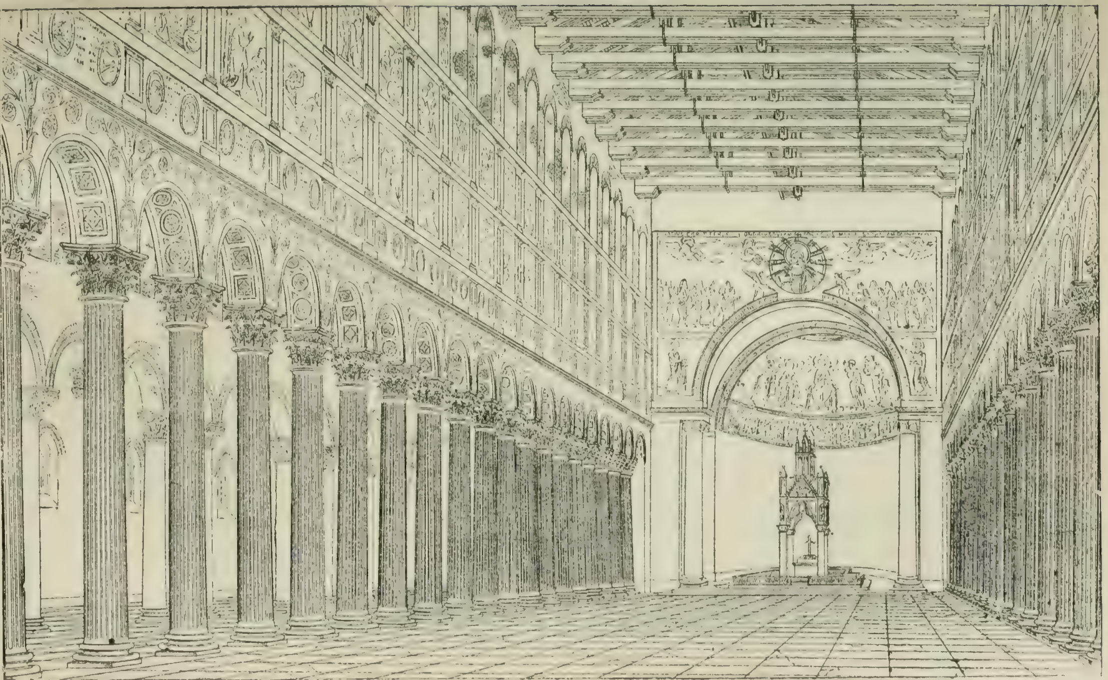


Fig. 126. — Intérieur de la basilique de Saint-Paul hors des murs. (Rome.)

l'expression des personnages. Ainsi se montraient les premières lueurs d'un art qui, après les splendeurs de l'art grec, promettait au monde des beautés nouvelles.

Architecture civile. — La décadence actuelle de l'art romain n'en est pas moins certaine. Sans doute les magnifiques restes de la basilique de Constantin, près du Colisée, nous montrent des voûtes dignes des thermes de Caracalla. Mais en sculpture les artistes de ce temps ne savaient même plus copier ce qu'ils avaient sous les yeux. Lorsque Constantin voulut construire un arc de triomphe en son honneur, il emprunta la plus grande partie des matériaux à l'arc érigé par Trajan à l'entrée du Forum. Il y appliqua même les sculptures représentant des scènes de la guerre des Daces, qui pouvaient, tant bien que mal, s'appliquer à ses propres exploits. Mais, comme pour mieux marquer l'impuissance des sculpteurs de son temps, il y fit ajouter d'autres sculptures grossières et sans goût, qui font le plus misérable contraste.

Musique : Arius, saint Ambroise. — Si la musique se soutient, c'est qu'elle trouve à se développer avec le nouveau culte. L'apôtre saint Paul parle déjà de psaumes et de cantiques spirituels. La musique religieuse s'était surtout développée en Orient. Pline fait allusion à des chœurs alternatifs, chantés par les chrétiens. A l'exemple de l'hérésiarque du IIe siècle *Valentin*, *Arius*, qui était musicien et poète, avait composé des hymnes qui contribuèrent beaucoup à répandre sa doctrine dans le peuple. Saint Basile, comme avait déjà commencé à le faire saint Ignace d'Antioche, fit jouer un rôle plus important à la musique dans les cérémonies. Au IVe siècle, le pape Sylvestre fondait une école de chant. On sait qu'*Hilaire de Poitiers* composa des hymnes. *Saint Ambroise* institua, le premier en Occident, dans son église de Milan un système de chant qui devait dominer dans les cérémonies chrétiennes jusqu'à la réforme du pape *Grégoire le Grand* (542-604). Grégoire le Grand ajouta aux quatre tons *authentiques* de saint Ambroise quatre tons correspondants, qui furent appelés *plagaux*.

Conclusion. — C'est à dessein que nous avons exposé les débuts de l'art chrétien en même temps que la fin de l'art romain proprement dit. On ne doit pas oublier en effet que l'art chrétien était déjà constitué et s'était affirmé par des monuments complets, qui devaient longtemps servir de type aux générations suivantes, au moment où l'empire d'Occident s'écroula sous des attaques répétées qui le pressaient de toutes parts. L'invasion des Barbares vint arrêter la renaissance qui s'annonçait dans l'art comme dans la littérature, sous l'influence des idées nouvelles. Sans doute ils apportèrent eux-mêmes des éléments nouveaux, mais qui devaient se développer plus tard et seraient chèrement achetés. D'ailleurs la civilisation romaine avait imprimé dans tout l'Occident des traces profondes, ineffaçables, qu'on devait retrouver sous toutes les ruines. Aux expositions universelles de 1878 et 1889, quand on parcourait les parties occupées par les puissances européennes, on se plaisait à remarquer les caractères particuliers des produits de chacun de ces peuples, on était frappé de leurs différences. Mais si on les revoyait en venant de visiter les expositions de l'extrême Orient, du Japon ou de la Chine, ces différences disparaissaient presque à nos yeux, et nous trouvions à tous les produits européens comme un air de famille. Une des principales causes en est dans l'enseignement commun que tous les peuples de l'Europe ont reçu des Grecs et des Romains.



Fig. 127. — La Vierge du cimetière de Sainte-Agnès. (Catacombes de Rome.)

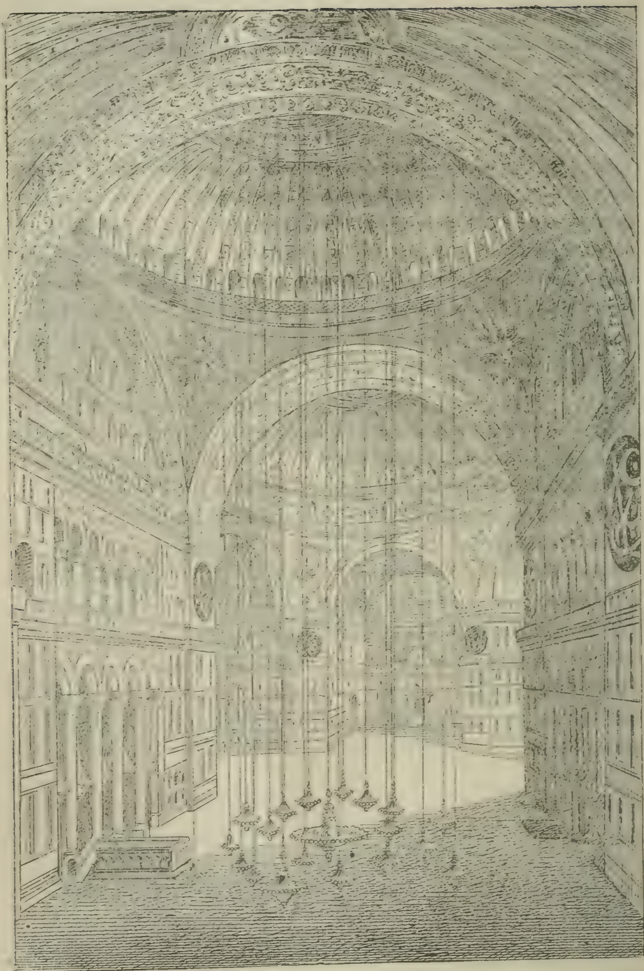


Fig. 128 — Vue intérieure de Sainte-Sophie de Constantinople.





MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

L'ART BYZANTIN[1]

CHAPITRE PREMIER

L'ART BYZANTIN OU NÉO-HELLÉNIQUE

I. CARACTÈRE ET ÉLÉMENTS DE L'ART BYZANTIN. — La civilisation byzantine. — Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade placée sur la colonne ; — 2° la coupole sur pendentif ; — 3° la croix grecque ; — 4° nouveaux chapiteaux ; — 5° grand rôle de la mosaïque.

II. APOGÉE DE L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN. — Sainte-Sophie de Constantinople. — Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. — Isidore le Jeune. — Plan général. La coupole. — La décoration intérieure. — Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire *in Classe*. — Saint-Apollinaire le Nouveau.

III. L'ART BYZANTIN APRÈS JUSTINIEN. — La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. — Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Le palais impérial. — Le palais des Blachernes.

IV. SCULPTURE, ART INDUSTRIEL, PEINTURE. — La tapisserie et les étoffes historiées. — Le costume. — Décadence malgré les Paléologues et les Comnènes. — La tradition de la peinture byzantine conservée au mont Athos.

1. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, ouvrage très remarquable pour son temps. L'HISTOIRE DE L'ART, d'André Michel, que nous signalons ici pour toutes les périodes qui suivent. Bayet, *l'Art byzantin*. Labarthe, *le Palais de Constantinople et ses abords*. Choisy, *les Procédés de l'art byzantin*.

I. — CARACTÈRE ET ÉLÉMENTS DE L'ART BYZANTIN

La civilisation byzantine. — Au milieu de la déca dence qui se manifeste dans les œuvres d'art de la fin de l'empire romain, nous avons vu qu'un mouvement de rénovation se préparait plus ou moins obscurément, et qu'aux idées nouvelles qui se répandaient alors dans le monde, cherchait à répondre un art nouveau. Ce n'est pas dans l'Occident, bouleversé par les invasions des Germains, des Huns, des Arabes, puis encore, après la courte période de gloire de Charlemagne, par les Sarrasins, les Hongrois, les Normands; ce n'est pas en Occident que cet art nouveau, que l'art chrétien allait tout d'abord se développer le plus complètement et le plus librement.

L'empire d'Orient, qui put se maintenir pendant plus de mille ans, sut, malgré de grands dangers et de grandes difficultés, jouir de plus de tranquillité et même conserver les traditions de la civilisation antique. C'est une erreur trop répandue encore aujourd'hui que de ne voir dans le Bas-Empire qu'une décadence continue. Cet empire qui, dès ses débuts, serait déjà, dit-on, sur le penchant de la ruine, a duré, au milieu de terribles épreuves, plus de mille ans, c'est-à-dire à peu près le double de la République romaine. Sans fermer les yeux sur les vices et les crimes, si on compare dans son ensemble l'administration de Justinien et de ses successeurs à la monarchie féodale de l'Occident, le parallèle ne sera pas toujours défavorable au byzantinisme. Quoi qu'il en soit, la fondation de Constantinople, coïncidant avec le triomphe officiel du christianisme, marque une grande date non seulement dans l'histoire politique et morale, mais dans l'histoire artistique (V. p. 209). C'est là, dans une situation unique au monde, regardant à la fois l'Orient et l'Occident, qu'allait se constituer une des maîtresses formes de l'art, l'art

dit byzantin, qu'il serait plus juste d'appeler, comme le veut M. Bayet, l'art grec du moyen âge, ou l'art néo-hellénique. Cet art semble avoir apparu d'abord en Asie Mineure. Il procède à la fois de l'art romain, de l'art grec et de l'art persan tel que l'avait pratiqué la puissante dynastie des Sassanides, rivale des empereurs d'Orient. Car, dans l'art comme dans la nature, les révolutions sans transition sont rares, et toute nouveauté se rattache par quelque point au passé; mais l'ensemble et la conception définitive n'en sont pas moins originaux.

Éléments de l'art byzantin : 1° l'arcade sur la colonne. — Ce qui caractérise principalement l'art byzantin, quelles que soient les tentatives isolées qui aient été faites avant lui dans le même sens, c'est la combinaison intime de la colonne avec l'arcade comme éléments principaux de la construction. Les Romains, appréciant l'utilité de l'arcade et la beauté de la colonne, n'avaient su que les juxtaposer et n'avaient fait le plus souvent de la colonne qu'un ornement encadrant l'arcade, longeant les pieds-droits et allant se joindre à une petite plate-forme surmontant cette arcade. Mais lorsqu'un nouvel art grec se forma, l'esprit logique des Hellènes répugna à cette espèce de contresens qui réduisait un élément de force et de support à n'être presque plus qu'un simple motif de décoration. Ils imaginèrent de faire porter les deux extrémités de l'arcade sur les chapiteaux de deux colonnes voisines, lui donnant ainsi le rôle que jouait l'architrave dans l'architecture grecque classique. Cela suffisait à constituer un art nouveau.

2° La coupole sur pendentifs. — On ne s'en tint pas là. Les Romains avaient connu la coupole portant sur une maçonnerie cylindrique, et le Panthéon d'Agrippa est, pour la majesté, l'élégance et l'admirable habileté technique de l'exécution, un modèle qui n'a pas été dépassé. Les Byzantins, s'inspirant ici des procédés qui remontent

peut-être à l'ancien art assyrien, et qui n'avaient jamais été abandonnés en Orient[1], mais leur donnant une importance inattendue et une physionomie nouvelle, créèrent la coupole sur pendentifs dans sa forme définitive; ce qui leur permit de couvrir avec une calotte hémisphérique (à base circulaire par conséquent) une surface polygonale et principalement, ce qui était la grande difficulté, une surface carrée. C'est de la coupole sur pendentifs qu'est sortie en grande partie l'architecture du moyen âge et même l'architecture moderne.

Tâchons de donner en quelques mots une idée du pendentif. Une coupole hémisphérique pourra s'appuyer sur les murailles de la construction carrée en quatre points; mais il y aura quatre triangles à base curviligne à remplir. Pour cela on détermine sur chaque face de la construction une arcade. Dans les angles curvilignes formés par ces arcades perpendiculaires entre elles, on construit une voûte triangulaire en encorbellement appuyée sur les deux arcades et continuée jusqu'à leur sommet; l'on rachète ainsi les quatre angles du carré. (*V.* fig. 128.) Les voûtes qui s'avancent en porte-à-faux au-dessus du sol portent le nom significatif de pendentifs.

3° Nouveau chapiteau. — 4° La croix grecque. — 5° Importance de la mosaïque. — A la coupole sur pendentifs, à l'arcade sur colonnes, ajoutons aussi :

1° Les nouvelles formes de chapiteaux à ornementation variée, empruntée au règne animal comme au règne végétal et présentant souvent une forme cubique ou l'apparence d'une pyramide tronquée et renversée.

2° Le plan de la croix grecque, c'est-à-dire à branches égales, adoptée pour la plupart des églises, du moins pour l'aspect général intérieur; car pour l'extérieur il arrive souvent que le plan présente un carré à peu près

1. *V.* p. 37, 43 et 214. Le palais de Sarvistan, est peut-être du IVe siècle avant Jésus-Christ. — Église d'Oum-es-Zeitoun, date de 282 ap. J.-C.

régulier, les rentrants de la croix étant occupés par des constructions accessoires.

3° L'emploi de la mosaïque comme système préféré d'ornementation. Les Romains en avaient fait un grand usage; mais, en général, sauf à la fin de l'empire et dans les monuments chrétiens, elle ornait exclusivement les parquets; la mosaïque chez eux est horizontale. Les Byzantins lui donnent un rôle plus conforme à son objet : placée verticalement, elle décore les murs, et tient la place de bas-reliefs et de peintures. L'église byzantine diffère aussi dans sa technique de la basilique latine, en ce que la voûte en maçonnerie est employée partout pour couvrir les diverses parties du monument.

II. — APOGÉE DE L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN

L'art byzantin s'est constitué dans une première période qui va de Constantin à Justinien du (IVe au VIe siècle). Il arrive à son apogée sous Justinien.

Sainte-Sophie, sa construction. — Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. — On peut prendre pour type de ce qu'il a produit de plus parfait et de plus caractéristique *Sainte-Sophie* de Constantinople, dont on peut encore juger, malgré les mutilations qu'elle a subies lorsque le temple élevé à la sainte Sagesse, à la Sagesse de Dieu, est devenu une mosquée des sultans turcs.

Constantin avait déjà élevé sur le grand forum de la ville qu'il avait fondée une église consacrée à la Sagesse divine; brûlée dans une émeute en 404, reconstruite sous Théodose, elle avait été de nouveau détruite par les flammes dans la terrible sédition Nika (532), qui faillit coûter le trône et la vie à Justinien. Maître de l'insurrection, l'empereur résolut de construire à la même place une église qui dépassât par la splendeur tous les édifices connus, tout ce qu'on racontait même du temple de Salomon. Il ne fallut pas plus de vingt

ans pour construire cet admirable édifice, et la rapidité avec laquelle il fut terminé explique comment entre tous les édifices aussi importants, il se distingue par une parfaite unité de style. On y employa dix mille ouvriers, divisés en équipes

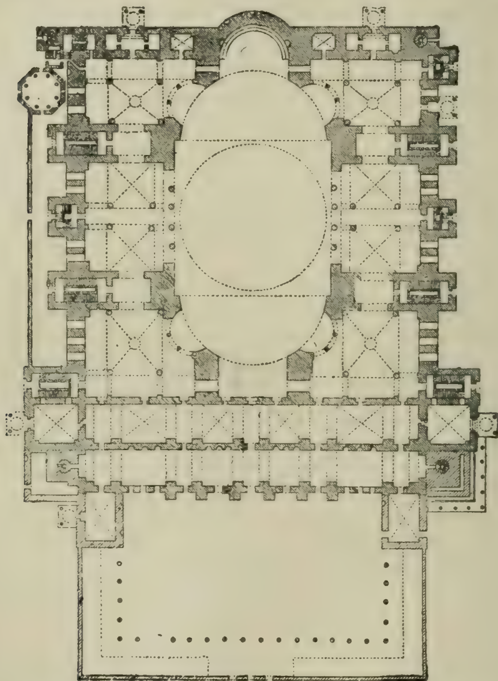


Fig. 129. — Plan de Sainte-Sophie de Constantinople.

de cent hommes commandées chacune par un chef de chantier. Pour gagner du temps, on n'hésita pas à prendre dans les monuments antiques des matériaux tout ouvrés. L'empereur écrivit dans ce sens aux gouverneurs de province. On lui envoya d'Éphèse huit colonnes en vert antique; d'Égypte, des colonnes de granit et de porphyre, etc. La grande diversité

des matériaux de toute couleur, mais employés avec goût, ne fit qu'ajouter à l'effet d'ensemble et se maria parfaitement avec la richesse déployée dans la décoration. Les principaux architectes de Sainte-Sophie furent deux Grecs d'Asie Mineure, *Anthémius de Tralles* et *Isidore de Milet.*

Le plan général. — La coupole. — Isidore le Jeune. — Si l'on excepte l'abside orientale, le monument est compris dans un espace à peu près carré (77 m. sur 76m,70). Il est précédé d'un



Fig. 130. — Vue extérieure de Sainte-Sophie de Constantinople état actuel avec les minarets ajoutés par les musulmans.

atrium et d'un double narthex. Le second narthex communique par neuf portes avec l'intérieur. Dès l'entrée on saisit l'ensemble de l'édifice dans la grandiose harmonie de lignes droites et de courbes magistralement unies. Au centre s'élève une coupole de 35 mètres de diamètre s'appuyant sur quatre arcs de même diamètre ; les deux arcs perpendiculaires à la nef reposent sur deux demi-coupoles, les deux autres sont fermés par les murs ajourés des colonnades. La construction de la coupole attira surtout l'attention des architectes. On l'appuya sur des piliers massifs construits avec le plus grand soin, et pour en alléger le poids énorme, on se servit de tuiles blanches spongieuses fabriquées à Rhodes, et qui, à dimension

égale, pesaient cinq fois moins qu'une tuile ordinaire. Toutes ces précautions furent inutiles : la coupole avait résisté en 553 à un tremblement de terre qui dura quarante jours; mais en 557 un nouveau tremblement de terre qui renversa une partie de la ville l'ébranla à tel point, qu'elle s'écroula bientôt après (7 mai 558). Les premiers architectes étaient morts, mais le neveu d'Isidore de Milet, Isidore le Jeune, osa reprendre la construction en lui donnant même plus d'élévation; mais, au lieu d'employer la forme sphérique, il fit porter la coupole sur un tambour peu élevé percé de vingt-quatre fenêtres et lui donna une forme surbaissée et elliptique qui ajoute à l'effet de grandeur et presque d'effroi qui frappe le spectateur au centre du monument.

Décoration intérieure. — Un luxe inouï avait été prodigué dans l'ornementation; l'or et les pierres précieuses s'y mêlaient aux marbres les plus beaux. L'ambon seul coûta les revenus d'une année de la riche province d'Égypte. La mosaïque était partout répandue. Quel spectacle admirable, lorsque les six mille candélabres dorés, qu'on allumait aux jours de fêtes, illuminaient la clôture d'argent massif du sanctuaire, — faisaient scintiller l'autel d'or, étincelant de gemmes et d'émaux, sous son dôme soutenu par quatre colonnes d'argent et d'or, — et semblaient se refléter dans les yeux des grandes figures en mosaïque du Christ, de la Vierge, des anges, des apôtres, des prophètes, gardiens et hôtes éternels de l'enceinte sacrée!

Malgré les iconoclastes, malgré les Turcs, qui ont fait couvrir à la chaux les figures humaines qu'un bon musulman ne saurait souffrir dans un temple, l'effet d'ensemble reste encore incomparable, et le regard va chercher au fond du sanctuaire, sous le badigeon qui les cache, les lignes confuses d'une figure colossale, image de la Sagesse divine, qui, sous ce voile demi-transparent, assiste impassible aux cérémonies d'un culte étranger. L'extérieur a été plus défiguré, non pas tant par les quatre minarets qui se dressent aux quatre angles, que par les constructions parasites, tombeaux, écoles, boutiques, échoppes même, qui ont déparé Sainte-Sophie, comme tant d'autres monuments restés chrétiens. Sainte-Sophie n'en est pas moins le Parthénon de l'art byzantin.

Ravenne. — Saint-Vital. — Saint-Apollinaire « in Classe ». — Saint-Apollinaire le Nouveau. — Sans aller jusqu'en Orient, on trouve à Ravenne des monuments byzantins du plus haut intérêt. Cette ville, avant que Justinien l'eût reconquise sur les Barbares (552), avait déjà été un centre artistique important, lorsqu'elle était en fait la capitale de l'empire d'Occident et la résidence habituelle de l'empereur. Galla Placidia l'avait particulièrement embellie. Mais après la chute de l'Exarchat (752) elle perdit en quelques générations sa gloire, sa puissance, presque toute sa population. Elle est aujourd'hui une sorte de Pompeï du VIe siècle. Comme Pompeï elle-même, comme Tolède, Carcassonne, Avignon, Sienne, elle est une de ces villes qui restent dans notre souvenir comme l'évocation d'une époque et d'une civilisation disparue.

En partant du groupe d'habitations seul reste de l'ancienne capitale des derniers empereurs d'Occident, des rois goths et des exarques, si l'on se dirige vers le sud-est, on parvient, après avoir traversé pendant cinq kilomètres une plaine déserte et aride, où les brouillards malsains s'élèvent du sol, à une grande église qui se dresse morne et isolée, semblable à un accident de terrain. C'est Saint-Apollinaire *in Classe.* C'est là ce temple qui dominait le port militaire et le port marchand, près duquel se pressaient les vaisseaux et la foule affairée des matelots et des commerçants se mêlant aux oisifs et aux soldats. Aujourd'hui tout est mort : il n'y a plus trace du port comblé par les alluvions, la mer est trop loin pour qu'on puisse l'apercevoir, ou en entendre le bruit. Mais la vieille église atteste encore, par ses magnifiques mosaïques, l'importance du quartier qui l'environnait. Ses mosaïques ne valent pourtant pas celles de Saint-Apollinaire *Nuovo,* avec ses processions de saintes où semble être resté un souffle de l'art grec et des théories du Parthénon, ni surtout les mosaïques de Saint-Vital, qui, en

nous représentant d'un côté Théodora entourée de ses femmes, de l'autre Justinien au milieu de ses dignitaires, tous dans des poses d'une solennelle uniformité et dans des costumes d'une splendeur inouïe, semblent faire renaître sous nos yeux une société qui n'est plus



Fig. 131. — Théodora et sa suite, mosaïque de l'église Saint-Vital. (Ravenne.)

III. — L'ART BYZANTIN APRÈS JUSTINIEN

La querelle des iconoclastes. — Ses conséquences. — Si l'on trouve encore tant de mosaïques dans les églises de Ravenne, c'est que cette ville fut à l'abri des violences des iconoclastes ou briseurs d'images qui, au VIIIe siècle et surtout au IXe, dégradèrent les monuments religieux de la plupart des provinces de l'empire grec. Cette discussion théologique, qui cachait aussi une querelle poli-

tique, trouvait une excuse ou un prétexte dans les abus qui avaient fait des images sacrées une superstition encouragée souvent par ceux mêmes qui auraient dû la modérer. Mais était-ce une raison pour commettre tant de violences? Fallait-il pour cela proscrire en principe la vénération des images sacrées et interdire ainsi à l'art son inspiration la plus haute, la plus populaire, comme nous le prouve l'histoire à toutes les époques [1] ? Cette querelle eut un double résultat fâcheux, d'abord par les destructions irréparables qu'elle amena, statues brisées, mosaïques couvertes de chaux, peintures grattées ou badigeonnées; ensuite, comme il arrive trop souvent, par une réaction qui entoura alors d'une admiration sans choix, sans goût, sans mesure, des images quelconques, souvent les plus grossières, que leur ancienneté seule, par exemple, recommandait aux fidèles, et que l'on prit souvent pour modèle.

Renaissance sous la dynastie macédonienne. — Cependant il faut reconnaître que lorsque les esprits se furent calmés, les arts se trouvèrent moins affaiblis qu'on aurait pu le craindre. L'école monastique avait été excitée plutôt qu'intimidée par la persécution, et n'avait fait que travailler avec plus d'obstination ; d'autre part, il s'était formé à côté d'elle une école indépendante qui s'inspirait davantage de l'antiquité classique, et ce retour vers l'antiquité, de plus en plus marqué, allait avoir la plus heureuse influence sur l'art byzantin. Justement l'empire d'Orient fut alors gouverné par la dynastie dite macédonienne, fondée par Basile Ier en 867. Cette période, où il

1. Édits de l'empereur Léon l'Isaurien contre les images (726 et 728). — Émeutes en Grèce et en Italie. — Concile iconoclaste (754), sous Constantin V. Persécution générale. — Rétablissement du culte des images par l'impératrice Irène (787). — Les iconoclastes triomphent de nouveau avec Léon l'Arménien (813-826) et Théophile (829-842). — La veuve de Théophile, Théodora, régente (842-54) au nom de son fils Michel III, revient à l'orthodoxie. Aussi les noms d'Irène et de Théodora furent-ils glorifiés. Remarquons qu'Irène était athénienne. — M. Lampakis a donné (Athènes, 1911) un remarquable recueil de monuments byzantins.

retrouva sa prospérité et sa gloire, est marquée aussi par une véritable renaissance intellectuelle.

Le palais impérial. — C'est alors que fut terminé ce merveilleux palais impérial qui semble une création fantastique des *Mille et une nuits*. Nous pouvons nous en faire une idée par les détails que nous en donne l'empereur Constantin VII Porphyrogénète (911-959).

Ce prince non seulement protégeait les savants et les artistes, mais était savant et artiste lui-même. Il a laissé la description des édifices auxquels on avait travaillé sous son règne. La *Chalcé* était la partie du palais la plus accessible au public ; elle contenait le grand consistoire ou salle de réception, dans laquelle on entrait par trois portes d'ivoire, puis le *grand triclinium*, où se donnaient les festins d'apparat avec de la vaisselle non d'argent, mais d'or. Au dessert parurent, dit Luitprand, les fruits apportés dans trois vases d'or si lourds, qu'ils avaient été placés sur des chariots couverts de pourpre. Le quartier de *Daphné*, composé encore de salles officielles, contenait aussi trois oratoires et était mis en communication avec l'hippodrome. Enfin l'on arrivait au *Palais sacré*, demeure de l'empereur, véritable dieu terrestre. A l'entrée se trouvait un *atrium* formé de deux hémicycles dont l'un était couvert d'une abside. Au milieu se voyait un bassin de bronze à bords d'argent, au centre duquel s'élevait un vase d'or. Partout le porphyre, l'onyx, les mosaïques, les émaux, des pièces d'orfèvrerie, des tentures d'or et de soie, s'étalent aux regards ; la poudre d'or est répandue en guise de sable sur le parquet de certaines pièces. A l'atrium succède le *Sigma*, péristyle en forme d'arc avec un dôme central soutenu par quatre colonnes de marbre vert. Le *Chrysotriclinium* ou triclinium d'or, qui sert aux réceptions les plus solennelles, ressemble à une église. La salle est octogone et couverte d'une coupole à seize fenêtres ; sur les faces s'ouvrent huit absides profondes communiquant entre elles par des arcades. Dans le *Triclinium de Magnaure*, où l'on recevait les ambassadeurs, le trône était tout en or avec des incrustations de pierres précieuses ; au bas des marches deux lions mécaniques se dressaient sur leurs pattes et pous-

saient des rugissements. Dans le voisinage, des arbres d or portaient des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant des oiseaux rée_s qu'ils représentaient.

Cet extraordinaire palais n'en fut pas moins abandonné pour le palais des Blachernes, mieux à l'abri des émeutes. La nouvelle habitation, devenue dès le XIII[e] siècle la demeure habituelle des empereurs, fut bientôt comparable à l'ancienne. Le palais délaissé servit de carrière, et il n'en restait presque plus rien quand les Turcs s'emparèrent de la ville. La passion pour le luxe, qui de la cour de Byzance se répandait dans toute la classe riche, donna aux arts industriels un développement dont la sommaire description que nous venons de faire est la preuve.

IV. — SCULPTURE. — ARTS INDUSTRIELS. — PEINTURE

Sculpture ; orfèvrerie. — La grande sculpture ne semble pas avoir été favorisée à l'égal des autres arts ; elle fut supplantée par la mosaïque, dont on a parlé plus haut. L'art des modeleurs byzantins se retrouve, il est vrai, dans les œuvres d'orfèvrerie. Mais nous ne pouvons en juger complètement par les pièces conservées dans les trésors des églises de l'Occident ; car la *Pala d'Oro* de Saint-Marc de Venise elle-même est bien loin des merveilles que nous rappelions à propos du palais impérial[1]. Dès le VI[e] s. les Byzantins fabriquaient les émaux cloisonnés.

Les tapisseries ; le costume. — Les riches tentures, les tapisseries, ont toujours été un des luxes de l'Orient. L'usage des étoffes précieuses et historiées a été favorisé par l'introduction dans l'empire du mûrier et du ver à soie, principalement autour de Constantinople, en Thessalie et dans la Grèce propre.

1. Dans l'église du Mont-Cassin, les vantaux de bronze de la principale porte sont inscrustés d'inscriptions en argent. C'est la nomenclature des propriétés de l'abbaye en 1066, année où l'abbé Didier, depuis pape sous le nom de Victor III, fit exécuter cette porte à Constantinople.

L'abandon de plus en plus général des costumes simples de l'ancienne Rome donna une grande extension à ces fabrications. La toge de tel sénateur chrétien contenait jusqu'à six cents figures représentant les faits de la vie du Christ. « Lorsque des hommes ainsi vêtus, dit Astérius, évêque d'Amasie (et ce témoignage remonte au IVe siècle), paraissent dans la rue, les passants les regardent comme des murailles peintes. Leurs habits sont des tableaux que les petits enfants se montrent avec le doigt; il y a des lions, des panthères, des ours, des rochers, des bois, des chasseurs. » Les mosaïques attestent la vérité de ces descriptions. Sur la bordure de la robe de Théodora à Ravenne on voit l'adoration des Mages. Le trésor de Saint-Pierre de Rome conserve nne magnifique dalmatique à figures sortie des fabriques byzantines. Mais les pièces les plus belles ne pouvaient que rarement se répandre en Occident; une loi empêchait l'exportation des œuvres des ateliers impériaux, sauf l'autorisation formelle de l'empereur.

Décadence générale après la dynastie macédonienne. — Les troubles qui suivirent la chute de la dynastie macédonienne, les destructions sauvages qui accompagnèrent la prise de Constantinople par les croisés en 1204, portèrent à l'art byzantin, aussi bien qu'à l'empire, des atteintes dont il ne devait pas se relever, malgré les efforts des Comnènes et des Paléologues. La convention liturgique et la routine envahissent tout : le modèle vivant n'est plus consulté. On copie des copies de copies.

La peinture byzantine conservée au mont Athos. — Cependant la peinture byzantine s'est maintenue dans les couvents du mont Athos; on y glorifie encore le fameux Michel Pansélinos de Salonique qui y travailla, peut-être au XIIe siècle, et on y applique les principes de l'ouvrage de son admirateur Denys : *Guide de la peinture.*

La peinture byzantine est essentiellement décorative. C'est comme une mosaïque plus simplement exécutée. Les formes consacrées semblent faire partie de la liturgie, et les Grecs les ont imposées même aux artistes étrangers et modernes

qui ont contribué à la décoration de leurs temples. On montre à Saint-Georges des Grecs, à Venise, un saint Jean-Baptiste à mi-corps attribué au Titien et qui est notoirement d'un peintre vénitien du XVIe siècle. Le saint Jean se découpe de profil sur fond d'or, sans raccourci, mais est d'un modelé assez puissant pour attester sa date et son origine.

CHAPITRE II

INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — ART RUSSE. — ART PERSE SASSANIDE.

I. INFLUENCE DE L'ART BYZANTIN EN OCCIDENT ET EN ORIENT. — Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — Relations de Constantinople et de l'Occident. — Influence sur l'art italien. — Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc, la mosaïque, la peinture. — Germanie : Charlemagne, Aix-la-Chapelle, Cologne. — France : Saint-Front de Périgueux. — Scandinavie. — Flandre : tapisserie. — Influence sur la Chine, sur l'Arménie et sur l'art musulman des deux califats.

II. ART RUSSE. — Son origine. — Influence prépondérante de Byzance. — Influence occidentale. — Originalité propre : 1re période, splendeur de Kiev. 2e période, Moscou : le Kremlin et l'église Saint-Basile ; orfèvrerie. 3e période, Saint-Pétersbourg ; art russe moderne : Pierre le Grand, style Louis XIV ; Péterhof ; l'art russe au XIXe siècle.

III. ART PERSAN SASSANIDE. — Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — Le bas-relief de Schâpour. — Le palais de Chosroès. — Orfèvrerie, tapisserie.

I. — INFLUENCE BYZANTINE EN OCCIDENT ET EN ORIENT

Importance de la coupole byzantine dans l'histoire de l'art. — L'art byzantin a eu une influence considérable. C'est à la coupole byzantine que se rattachent plus ou moins toutes les architectures qui ont suivi. C'est l'art

byzantin qui inspire Brunelleschi à Sainte-Marie des Fleurs, Michel-Ange à Saint-Pierre, et de nos jours encore il guide les architectes de la cathédrale de Marseille, de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre. Cet art n'a pas dit son dernier mot[1].

Ce n'est pas à dire que les arts de l'Occident soient sortis de l'art byzantin et n'en soient que le développement. L'art roman en particulier est un art original, et l'influence de l'art de Constantinople sur lui n'a été ni générale ni indispensable. Mais on ne peut nier que les Occidentaux, qui, par le commerce, les pèlerinages, les croisades, avaient des relations multiples avec l'Orient chrétien, en aient tiré parti pour leurs constructions comme pour leurs arts industriels, sans parler des artistes grecs qui vinrent chercher fortune en Occident[2] et qui s'y répandirent surtout lorsque la querelle des iconoclastes les força à fuir leur pays.

Italie : Ravenne. — Italie méridionale. — Venise, Saint-Marc. — Mosaïque. — Quoiqu'on ait singulièrement exagéré, à la suite de Vasari, l'influence byzantine sur la peinture italienne, il faut reconnaître qu'elle s'est fait sentir dans diverses régions, et l'histoire en donne les raisons. Sans revenir sur Ravenne, l'Italie méridionale servit particulièrement de refuge aux partisans des images, lors de la querelle des iconoclastes, et, même après la conquête normande, l'art néo-grec persista dans ces pays, dont la population était en partie devenue grecque. On le vit en Sicile à côté de l'art arabe. On le vit aussi à Venise, qui dès son origine fut soumise à l'influence grecque. Il suffit de citer l'église Saint-Marc[3] (976-1085), et de rappeler le succès persistant de la mosaïque dans le

1. Voir Gosset, *les Coupoles d'Orient et d'Occident;* les *Mémoires* de Félix de Vernheil et de Didron.

2. « En France, à l'époque mérovingienne, existaient dans le centre, à Orléans, de petites colonies syriennes. » (Bayet.)

3. Cependant les églises élevées vers le même temps et non loin de là à Grado, à Murano, ont conservé la forme latine.

Dogat. D'ailleurs partout où la mosaïque s'est développée, elle a emprunté ou ses procédés ou ses modèles aux Byzantins. Les artistes grecs établis à Venise au XIe siècle étaient assez nombreux pour y former une corporation.

Germanie. — Charlemagne à Aix-la-Chapelle. — Cologne. — On sait quelles furent les relations de Charlemagne avec l'impératrice Irène; la ressemblance de la chapelle du palais d'Aix-la-Chapelle avec les églises de Constantinople et avec Saint-Vital de Ravenne est trop frappante pour qu'il n'y ait là qu'une simple coïncidence. De plus, à la fin du siècle suivant, Théophano, la fille de l'empereur grec Romain II, épousait le fils d'Othon le Grand, le prince Othon, qui régna lui-même de 973 à 983. Après sa mort elle s'établissait à Cologne, où elle s'entourait d'artistes et de littérateurs. Les nombreuses églises à coupole de cette région témoignent, là aussi, de même que les pièces d'orfèvrerie, telles que l'autel en or donné à la Cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II (aujourd'hui au mus. de Cluny), de l'imitation des modèles grecs.

France : Saint-Front. — En France, l'église Saint-Front de Périgueux — qui dans ses procédés de construction, dans la coupe des pierres, la disposition des matériaux, est une œuvre vraiment originale et de plus grand talent que Saint-Marc — est, dans ses dispositions générales, une église byzantine. J. Quicherat pense qu'elle n'est pas une imitation de l'église vénitienne, et que les rapports qu'on remarque entre ces deux basiliques viennent de ce que leurs architectes avaient un même modèle : l'église des Saints-Apôtres, élevée à Constantinople par Justinien [1]. Le sanctuaire vénéré entre tous du Saint-Sépulcre devait être aussi l'objet, on le comprend, d'imitations nombreuses dans tout le monde chrétien.

Scandinavie. — On retrouve les formes byzantines jus-

1. J. Quicherat. *Procope, de Ædificiis Justiniani.*

que dans les pays scandinaves, où l'église de Ryben, en Danemark, reconstruite au XII[e] siècle, semble faite sur le même modèle que Saint-Front; en Norvège, où l'église de Drontheim présente les coupoles renflées à l'orientale. Les Scandinaves avaient alors des relations directes avec l'Orient plus importantes qu'on ne pourrait le supposer; ils ont joué un grand rôle dans les croisades[1].

Flandre. — Si l'architecture des Byzantins était ainsi imitée dans des pays si éloignés, à plus forte raison devait-il en être de même pour les procédés de leurs arts industriels, dont les œuvres étaient faciles à transporter. L'élévation au trône de Constantinople du comte de Flandre Baudoin IX, en 1204, eut aussi une action sur l'industrie des villes flamandes et contribua peut-être au développement que prennent justement à cette époque leurs ateliers de tapisserie de haute lice. Ce procédé, qui n'avait jamais été abandonné en Orient, nous en était revenu vers le XII[e] siècle.

Chine. — Arménie. — L'art musulman des deux califats. — Malgré ces faits et bien d'autres, ce n'est pas en Occident, mais en Orient, que l'art néo-hellénique devait s'imposer. Il est curieux de constater son influence jusque dans l'extrémité orientale de l'Asie, s'il est vrai, comme la chose semble prouvée aujourd'hui[2], que les Chinois ont emprunté à l'Europe, aux fabriques de Constantinople, le procédé des émaux cloisonnés que l'Europe a été récemment reprendre chez eux. Nous parlerons plus loin de ce que lui doit l'art musulman, qui, en se répandant lui-même jusqu'en Espagne, fit atteindre à l'influence byzantine le point le plus occidental où elle pût s'exercer[3]. Mais l'empreinte byzantine s'est fait sentir surtout et se fait sentir encore de préférence dans les pays

1. Voir l'ouvrage de M. Léon Riant sur les croisades scandinaves.
2. Voir Michel Paléologue, *Art chinois*, p. 229 et suiv.
3. Les Byzantins avaient déjà occupé le sud de l'Espagne de 552 à 612.

chez lesquels le christianisme est venu de Constantinople, en Géorgie et en Arménie, à Etchmiadzin, à Kutaïs, à Ani, et surtout en Russie.

II. — ART RUSSE[1]

Origine de l'art russe. — Influence prépondérante de Constantinople, influences occidentales. — Originalité propre. 1° Splendeur de Kiev. — C'est l'art byzantin qui a créé l'art russe. L'art a eu successivement trois centres, correspondant aux trois principales phases de son histoire politique : Kiev, Moscou, Pétersbourg.

La Russie ne possédait que des constructions en bois[2], lorsque la régente Olga (945-64) fit commencer une église de pierre à Kiev. Saint Vladimir (972-1015), puis Iaroslaf (1016-54), donnèrent bientôt à cette ville, qui eut jusqu'à 400 églises, une splendeur telle, qu'un voyageur d'Occident, Adam de Brême, disait qu'elle était l'émule de Constantinople et l'honneur des *pays grecs*. On admirait surtout une nouvelle Sainte-Sophie, dont les fresques accompagnées d'inscriptions non pas slavones, mais grecques, sont encore conservées et restaurées avec soin. Mais l'art russe ne borne pas ses emprunts à Byzance; il s'adresse aussi à l'Asie centrale, à la Perse; de là lui viennent ces coupoles bulbeuses, qu'il fait porter sur des tambours qui portent eux-mêmes sur une série d'arcs superposés, pour passer sans pendentifs

1. Viollet-le-Duc, *l'Art russe*. — Rambaud, *Histoire de Russie*. — Théophile Gautier, *Voyage en Russie*. — Léger, *la Russie et l'exposition de 1878*. — Le même, *Moscou* (dans les *Villes d'art*). — Normand, *Guide à Moscou*.

2. L'architecture en bois peut cependant arriver à produire des monuments non seulement intéressants, mais considérables. Le Japon est le pays par excellence de ce mode de construction. Sans sortir de l'Occident, qu'il nous suffise de signaler les très curieuses églises de la Scandinavie, telles que celles de Hitterdal ou de Borgun, construites sur le plan général des autres églises occidentales, avec grande nef, transept, abside, rangées de petites chapelles surmontées chacune de leur toit, le tout dominé par cinq ou six tourelles pointues de hauteurs inégales et les somptueux palais polonais élevés encore au XVIII[e] s. (pal. Lazienski).

du plan carré au plan circulaire. D'autre part, dès le XII[e] siècle, les princes de la Russie ont eu recours aux arts occidentaux. Grâce à ces éléments divers, à l'emploi du métal et des émaux dans l'ornementation extérieure, l'architecture russe a une originalité puissante que l'on ne retrouve pas dans les autres arts du grand pays slave.

2° Moscou. — Le Kremlin. — L'église Saint-Basile. — La splendeur de Kiev n'avait guère plus duré que celle

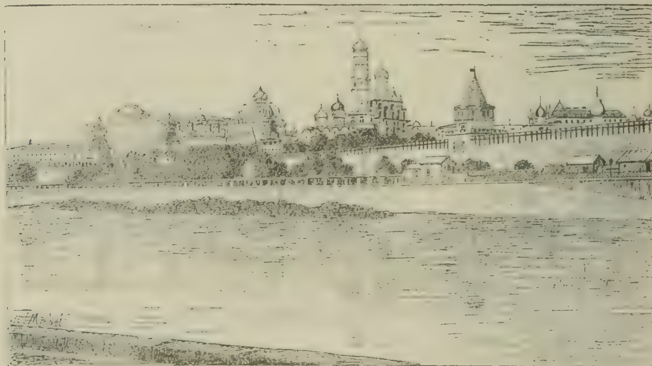


Fig. 132. — Vue générale du Kremlin, d'après une photographie de M. Normand.

d'Aix-la-Chapelle. Lorsque, après la défaite des Mogols, Moscou devint le centre religieux et politique de l'empire, c'est aux artistes italiens de la Renaissance que les grands princes eurent recours, et, chose remarquable, ces étrangers furent si vivement frappés du style national qu'ils trouvaient en Russie, qu'ils s'efforcèrent, non de le remplacer, mais de le perfectionner, et lui firent justement produire ses œuvres les plus caractéristiques et les plus originales. D'ailleurs, si Brunelleschi n'avait pas appliqué le premier la coupole en Occident, il lui avait du moins rendu une nouvelle importance qui devait porter ses

imitateurs à comprendre et à admirer les monuments russes.

Le Kremlin, avec ses fortifications, ses palais, ses églises, est, pour l'art russe, ce que l'Acropole d'Athènes est pour l'art grec[1]. Ce mélange d'un luxe et d'un désordre barbares avec les éléments empruntés aux civilisations voisines, mélange d'où se dégage cependant une originalité propre, est bien l'image de la Russie d'alors.

« Au-dessus de la muraille à créneaux échancrés, entre les tours à toits ouvragés, semblent monter et descendre, comme des bulles d'or étincelantes, des milliers de coupoles, de clochetons bulbeux aux reflets métalliques, aux brusques rehauts de lumière. La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserre ce bouquet de fleurs dorées et donne la sensation d'une ville féerique telle qu'en produit l'imagination des conteurs. Ce n'est pas grec, ni byzantin, ni gothique, ni arabe, ni chinois : c'est russe. » (Th. Gauthier.) Et cependant ces constructions sont dues à des Italiens : c'est le Milanais *Pierre Solario* qui a créé la tour du Souvenir ; le Bolonais *Aristote Fioravanti* qui a fait l'église de l'Assomption, où, depuis le xv[e] siècle, on couronne les tzars ; *Pietro* et *Antonio* ont construit le palais dit *à facettes ;* les autres palais sont l'œuvre du Milanais *Alesio*.

L'édifice le plus original peut-être de l'architecture russe se trouve en dehors du Kremlin : c'est l'église Saint-Basile, sur la place Rouge.

Ivan le Terrible la fit construire en 1554, en mémoire de la conquête de Kazan, qui lui avait coûté tant de peine. C'est encore l'œuvre d'un Italien. L'ouvrage terminé, on raconte que le tzar fit venir l'architecte, lui donna une somme considérable et lui demanda si, pour une somme double, il pourrait élever un ouvrage deux fois plus beau. L'artiste ayant répondu

1. Il n'y aurait guère à lui comparer pour l'importance que le monastère fortifié de Troïtza.

affirmativement, Ivan déclara qu'il l'avait trompé, puisqu'il lui avait promis de construire un monument où il mettrait tout son art et qu'il ne pourrait lui-même dépasser; puis il lui fit crever les yeux, pour être plus sûr que la promesse serait tenue et qu'il n'y aurait nulle part de monument comparable à l'église du bienheureux Vasili. Le désir de l'impitoyable tzar a été réalisé. Qu'on se figure une église surmontée de dix-sept coupoles bulbeuses dont pas une n'a la même hauteur ni la même forme, « les unes martelées à facettes, les autres côtelées, celles-ci taillées en pointes de diamants comme des ananas », ou en côtes bombées comme des melons, celles-ci rayées de stries ou spirales, « d'autres enfin imbriquées d'écailles comme des pommes de pin, ou losangées et gauffrées en gâteaux d'abeilles. La lumière se concentre aux points saillants en une étoile qui brille comme une lampe ». La variété des métaux, or, argent, étain, cuivre battu, ajoute encore à cet aspect extraordinaire. On pourrait, comme on l'a dit, prendre ce monstre polychrome pour un immense dragon aux écailles brillantes, accroupi et dormant.

Le métal; l'orfèvrerie. — Le rôle que le métal joue dans l'architecture suffirait à nous indiquer que la métallurgie était déjà fort avancée en Russie. La reine des cloches, la *Tzar-kolokol*, fondue en 1731 par *Feodorof Matourine*, pèse 195,000 kil., mesure 8^{m},8 de haut sur 8^{m},50 de diamètre; auprès d'elle le bourdon de Notre-Dame de Paris (26,000 livres) ne serait qu'une grande sonnette. Elle repose sur un piédestal en maçonnerie dans la cour du Kremlin; aucun clocher n'a pu la contenir, aucun échafaudage la porter.

L'orfèvrerie russe a continué les traditions de l'empire d'Orient, et la salle d'armes du palais neuf du Kremlin, construit sous Nicolas Ier, contient un amoncellement inouï de pièces rares de provenances diverses, parmi lesquelles les œuvres russes sont particulièrement remarquées.

3° Pétersbourg. L'art russe moderne. — Pierre le Grand. — Style Louis XIV. — Péterhof. — L'art russe au dix-neuvième siècle. — Le mouvement qui a poussé la Russie vers l'Occident, à partir de Pierre le Grand, a



Fig. 133. — Église Saint-Basile, à Moscou.

porté atteinte à son originalité nationale. La fondation de Pétersbourg donna à l'architecture russe une forme complètement européenne. Il y a eu cependant de beaux monuments élevés en général par des artistes français : au



Fig. 134. — Église Saint-Isaac à Pétersbourg.

XVIII[e] s. les palais de Pétersbourg, Péterhof[1], Oranienbaum, Tzarkoé-Selo ; plus tard, à Pétersbourg, la Bourse par *Thomon* (1804-1811) et Saint-Isaac, par *Montferrand*;

1. Péterhof, œuvre du Français *Leblond* (1720), est une des plus belles résidences princières de l'Europe. Elle l'emporte sur Versailles par l'abondance de ses eaux qui, après avoir formé des jets variés et de magnifiques cascades, gagnent la mer voisine en de véritables rivières.

mais ces édifices rapellent trop le Panthéon ou Versailles. Aujourd'hui on revient un peu à la tradition nationale (église de Borki, 1894). La peinture et la sculpture religieuses conservent leurs règles traditionnelles, se contentant d'adoucir la raideur des figures par un dessin plus correct. Cependant il s'est formé aussi sous l'influence française une école d'art dont l'originalité n'est pas encore bien dégagée, mais qui a produit des œuvres remarquables et participe au grand mouvement qui entraîne la littérature russe. Rappelons *Bruni* (le *Serpent d'airain*), *Bogoluboff*, *Smieradski* (les *Torches vivantes*), le paysagiste *Aivasovski*, *Swertchkov*, *Répine* le chef des réalistes russes, *Chelmonski*, *Mokovski*, les peintres militaires *Kotzebue*, *Rosen* et *Veretschaguine* mort tragiquement en 1904 dans la guerre Russo-Japonaise, *Serov*, *Maliavine*, *Korovine*, les sculpteurs *Antokolski*, *Tourgueneff*, *Mikeschine*, *Troubetskoï*, *Bernstamn*, *Ginzbourg*. L'école de mosaïque fondée par Nicolas Ier a fait preuve d'habileté; mais on y suit trop les errements de la fabrique pontificale de Rome, où les artistes russes ont été se former, au lieu d'avoir repris les grandes traditions décoratives de Byzance.

III. — ART PERSAN SASSANIDE

Influence réciproque de Constantinople et de Ctésiphon. — L'art des Sassanides a eu peut-être plus de rapports encore avec l'art byzantin que l'art russe lui-même et ces rapports sont plus anciens. Mais ici les emprunts ont été réciproques; et, si les souverains de Ctésiphon ont eu recours aux artistes grecs, d'autre part, Justinien lui-même a fait venir à Constantinople des artistes persans, du moins pour la décoration de ses édifices.

Les bas-reliefs de Schâpour. — Nous avons de la sculpture sassanide un monument considérable et d'un grand intérêt historique. Ce sont dix bas-reliefs à figures

colossales sculptés sur le flanc d'une montagne, dans un lieu que l'on appelle aujourd'hui encore Schâpour, et dont le plus important représente, à n'en pas douter, l'empereur Valérien aux pieds de Schâpour (Sapor). Malgré la gravité de l'expression et la justesse du geste, cette sculpture ne se distingue guère des œuvres de la déca-

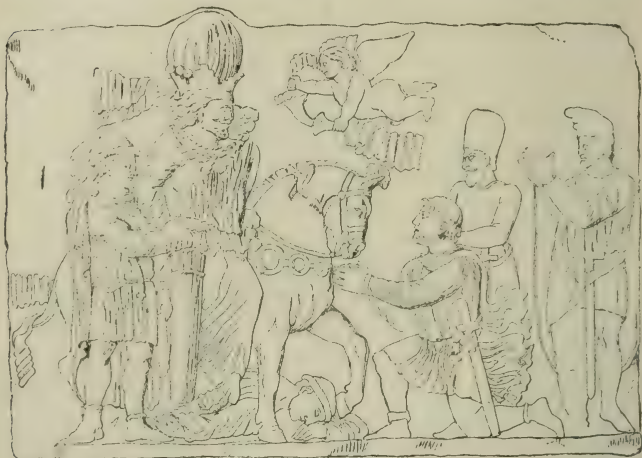


Fig. 135. — Valérien aux pieds de Sapor.

dence latine du temps de Constantin. Mais l'architecture a un beaucoup plus grand mérite.

Architecture. — Le palais de Ctésiphon. — Il y eut là un art puissant, caractérisé, plus asiatique que l'art arsacide, et dont les échantillons sont rares et peu connus encore malgré la mission Morgan, 1901. Le palais bâti par Chosroès Nuschirwan à Ctésiphon est en partie debout au milieu des ruines informes de la capitale des Parthes.

Le Tak-Kesra (arcade de Chosroès) a résisté non seulement au temps, mais aux hommes; et, si l'on en croit la tradition,

le calife Abou-Djafar Almanzor aurait vainement tenté de l'abattre. On n'y voit plus les tours sur lesquelles brûlait le feu sacré de Zoroastre; mais la façade de 83 mètres présente deux ordres de hautes colonnes engagées et superposées, séparées par une corniche. Ces deux grands étages sont subdivisés chacun en deux étages plus petits. Au rez-de-chaussée s'ouvrent de larges portes à plein cintre surmontées de triples fenêtres qui se répètent au troisième étage. Un cinquième étage, composé de petits édicules, couronne l'édifice. Au milieu de la construction s'élance un arc immense, allant du bas en haut du palais sur une hauteur de 28 mètres, sur une largeur de 22, et y pénétrant sur une profondeur intérieure de 35 mètres qu'il couvrait autrefois de sa large voûte. Sur l'immense pièce ainsi formée s'ouvraient des fenêtres correspondant aux divers étages. C'était la salle du trône. L'effet de cette ouverture d'un seul jet et couronnée d'un arc brisé que décore un feston est tout à fait grandiose.

Orfèvrerie. — Tapisserie. — Les arts industriels n'avaient pas dégénéré non plus sous les Sassanides et maintenaient la vieille réputation des orfèvres et des tapissiers de la Babylonie. La coupe de Chosroès Ier (531-579), à la Bibliothèque nationale, est composée de plaques d'or découpées en compartiments, dans lesquels on a fixé des médaillons de cristal de roche et de verres colorés imitant les pierres précieuses. Au centre, un médaillon plus grand, également en cristal de roche, représente en gravure Chosroès sur son trône. Les conquérants arabes trouvèrent à Ctésiphon (637), entre une multitude d'autres pièces, un immense tapis de soixante aunes de tour, fait par ordre du même Chosroès. Il représentait un jardin orné de statues, sillonné de cours d'eau, avec des arbres et des fleurs. Des pierres rares et des verres colorés figuraient les fleurs; des fils d'or représentaient les tons jaunâtres du sol. — Cet art puissant ne fut pas détruit par l'invasion arabe, et nous le retrouverons.



LIVRE II

L'ART MUSULMAN ET LES ARTS DE L'ASIE

CHAPITRE PREMIER

L'ART ARABE

I. Caractère général de l'art arabe. — Origine de l'art arabe. — Influence byzantine. — Originalité. — La mosquée procède de la Kaaba. — Le minaret. — Le palais. — Procédé de construction. — La décoration. — L'écriture koufique.

II. Les monuments arabes et mauresques. — L'art musulman en Égypte et à Constantinople. Les mosquées du Caire. La Suleimanieh. Sinan. — L'art musulman en Espagne. Ségovie. — L'art arabe. Mosquée de Cordoue. Histoire. Description. Abdérame. — L'art mauresque. L'Alhambra. — L'Alcazar de Séville. — Tolède. — Al Zohra. Abdullah-Younas. — Jardins. Le Généralife.

III. Extension de l'influence arabe dans l'art. — Influence de l'art arabe en pays chrétien. — L'architecture sarrasino-normande en Sicile. Monréale. — L'art arabe en Asie. — L'art musulman persan. Son originalité. Il unit l'art arabe et l'art sassanide. — La peinture. — Influences occidentales — Ispahan et Samarcande. — Le Rhighistan[1].

I. — CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART ARABE

Influence byzantine. — Originalité propre. — L'art arabe semble apparaître tout à coup sur la scène du

1. H. Saladin et Migeon, *Manuel de l'art musulman*. P. Coste, *Monuments du Caire*. Prise d'Avesnes, *l'Art arabe d'après les monuments du Caire*. Lebon, *la Civilisation des Arabes*. Girault de Prangey, *Essai sur l'arch. des Arabes et des Maures en Espagne et en Sicile*. G. Perez de Villa Amil, *España artistica y monumental*. Gayet, *Art arabe*.

monde, comme le peuple arabe lui-même. Cependant ce n'est pas dans son pays d'origine qu'il s'est développé; c'est en Espagne, là où les musulmans se sont le plus mêlés aux chrétiens, que l'art arabe a produit ses chefs-d'œuvre, et c'est au contact de l'art byzantin et d'après ses modèles qu'il s'est constitué. Il était naturel qu'il en fût ainsi. Les musulmans s'attaquèrent d'abord à l'empire d'Orient, et, après la victoire, ils prennent pour les consacrer à la religion nouvelle les édifices du culte chrétien[1]. Ces édifices étaient bien plus beaux à tous égards que ceux qu'ils avaient vus jusque-là; ils étaient bien plus dignes d'Allah et de son prophète. Il ne faut donc pas s'étonner que les musulmans les aient reproduits et que la mosquée arabe soit sortie de l'église byzantine. Mais remarquons : 1° que les Arabes montrèrent dans les premiers siècles de l'Hégire une vivacité intellectuelle que le Coran ne devait pas tarder à éteindre; 2° que, sans parler des constructions considérables élevées dès une haute antiquité dans l'Yémen, et dont les ruines, voisines de la grande ville de Sana, attestent encore l'importance, il y avait déjà dans l'Hedjaz des monuments de quelque valeur, tels que la Kaaba de la Mecque, qui les mettaient en état d'apprécier les œuvres plus belles; 3° que le Coran[2], ou du moins le souvenir des entretiens traditionnels de Mahomet, défendant les représentations de la figure humaine, et cette interdiction étant devenue de plus en plus formelle et rigoureuse, les Arabes furent amenés à un système de décoration particulier, d'où ils tirèrent un parti merveilleux; 4° que les modèles byzantins imités

1. A Damas, Omar partagea en deux l'église Saint-Jean, laissant la partie occidentale aux chrétiens et réservant la partie orientale aux musulmans.

2. La question de la peinture musulmane est très controversée. Quoique Makrisi ait écrit une biographie des peintres, la peinture n'a pas eu chez les Arabes une véritable importance. Il y a cependant des exceptions (salle du jugement à l'Alhambra, fresque à sujets du Palais de Kossew-Amra datant de 860, etc.), et la figure humaine se montre assez souvent dans les tapisseries.

par les Arabes devaient correspondre à d'autres idées, s'appliquer à d'autres mœurs et par conséquent créer des formes nouvelles. Cette dernière raison seule suffirait à expliquer l'originalité de l'art arabe ; elle se résume dans la mosquée et le palais.

La mosquée : elle procède de la Kaaba. — Le minaret. — La Kaaba était et est restée, malgré la restauration

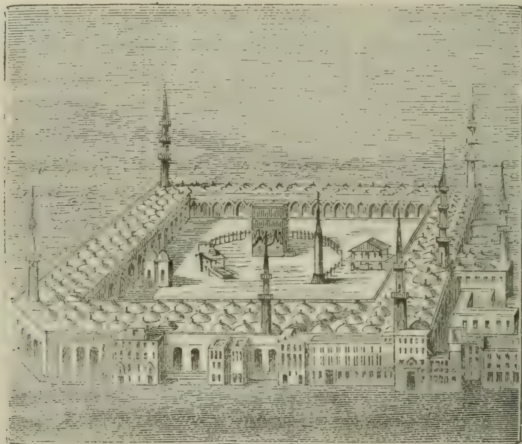


Fig. 136. — La Caaba.

totale de 1625, un petit sanctuaire entouré d'un grand carré de galeries à colonnes. La mosquée, quoique devenue la maison de la prière où les croyants peuvent se réunir en nombre, garde quelque chose de ce plan. Toutes les mosquées ont une forme rectangulaire. Au milieu de l'une des façades est établie une niche appelée *Mihrab*, qui indique la direction de la Mecque et vers laquelle on doit se tourner pour prier. A droite, le siège du scheik ; à gauche, la tribune du muezzin ; vers l'intérieur, la *member*, chaire du prédicateur. Les mosquées

ressemblent d'autant plus à la Kaaba qu'elles sont plus anciennes. La mosquée d'Amrou, au Caire, construite dès les premières années de la conquête arabe, présente un sanctuaire couvert de dimension médiocre, s'ouvrant dans le mur d'une vaste cour carrée en face de la porte d'entrée. Les croyants peuvent entrer avec leur cheval dans cette cour et y prier, la face tournée vers le sanctuaire. Autour de la mosquée, et le plus souvent dans une cour carrée, se trouvent des piscines et des fontaines pour les ablutions. On y voit aussi une salle de lecture. A côté de la mosquée se dressent les *minarets* (lieux de lumière). Ces tours grêles ajoutées plus tard au plan primitif, comme les clochers à nos églises, sont ceintes de balcons en saillie d'où le *muezzin* se tourne vers tous les points de l'horizon pour appeler les fidèles à la prière. (Voy. p. 257.)

Le palais. — Le palais, qui doit préserver ses hôtes des ardeurs du soleil et des regards étrangers, présente au dehors des murs droits à peu près nus, avec de rares ouvertures, et terminés en terrasse ; c'est à peu près le même caractère extérieur que pour les mosquées.

Procédé de construction. — D'ailleurs les Arabes ont peu employé la pierre de taille et le moellon. Leur procédé habituel consistait à fabriquer un mortier auquel ils mêlaient du gravier ou de gros cailloux ronds. Entre deux planches écartées de la largeur dont on voulait le mur. était placé le mélange, et quand il était solidifié on retirait les planches et on recouvrait le mur d'un stuc. Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments musulmans présentent rarement à l'extérieur un profil remarquable.

La décoration. — L'écriture koufique. — Mais dans la décoration intérieure se déploie une merveilleuse imagination pour ces agencements de lignes qui ont reçu le nom d'*arabesques*. Elle se montre aussi bien dans les dessins posés à plat sur les murs que dans les reliefs de stuc, de bois et de pierres taillées, qui, semblables à des

cristallisations ou à des stalactites, varient les surfaces. L'arcade, portée sur de minces colonnes, affecte toutes les formes : l'arc de plein cintre, simple, surbaissé ou surhaussé ; l'arc en fer à cheval ; l'arc brisé plus ou moins ouvert et même outre-passé ; l'arc en accolade, l'arc trilobé ou festonné. Les pendentifs eux-mêmes sont taillés, découpés, gaufrés, et ces formes envahissent souvent la coupole elle-même[1]. Il n'est pas jusqu'aux versets du Coran qui ne servent de motif à une ornementation des plus agréables. Les lettres arabes, surtout les caractères koufiques[2], sont d'un grand effet décoratif, et aucune écriture, pas même l'écriture syrienne, dont l'écriture koufique est pourtant issue, n'offre les mêmes ressources.

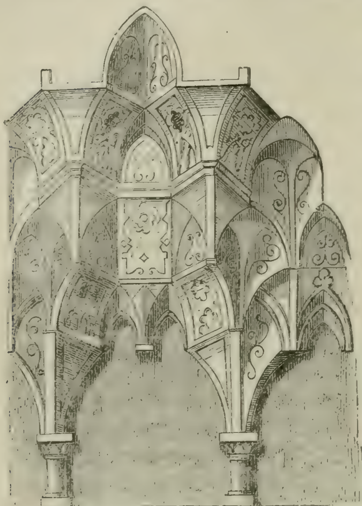


Fig. 137. — Réunion de petites coupoles en pendentifs (medias naranjas).

1. Les Arabes et les Maures d'Espagne, grâce à la simplicité de ces éléments de décoration, grâce au talent et au goût avec lesquels ils les employèrent, ont pu donner le cachet arabe à des constructions wisigothiques, et tromper plus d'une fois la postérité sur ce point, par exemple pour une bonne partie des murs de Tolède et de l'Alcazar de Ségovie. Cet alcazar, avec sa grande tour carrée élargie à sa partie supérieure par de petites tours rondes qui sont suspendues à ses flancs comme de gros tuyaux d'orgue, et dominent, du cercle étroit de leurs créneaux, les créneaux rectilignes de leur grande compagne, est un des châteaux forts les plus originaux de l'Europe. L'architecture des Wisigoths, les plus civilisés des Barbares qui envahirent l'empire romain, méritait au moins un souvenir.

2. L'écriture koufique tire son nom de la ville de Koufa. Koufa, l'ancienne Borsippa des Chaldéens (140 kil. sud de Bagdad, à droite de l'Euphrate), fut avant Bagdad la résidence de plusieurs califes. — V. un exemple p. 246.

II. — LES MONUMENTS ARABES ET MAURESQUES

L'art musulman en Égypte et à Constantinople. — Les mosquées du Caire. — Le Suleimanieh. Sinan. — Les régions où l'on trouve aujourd'hui les modèles les

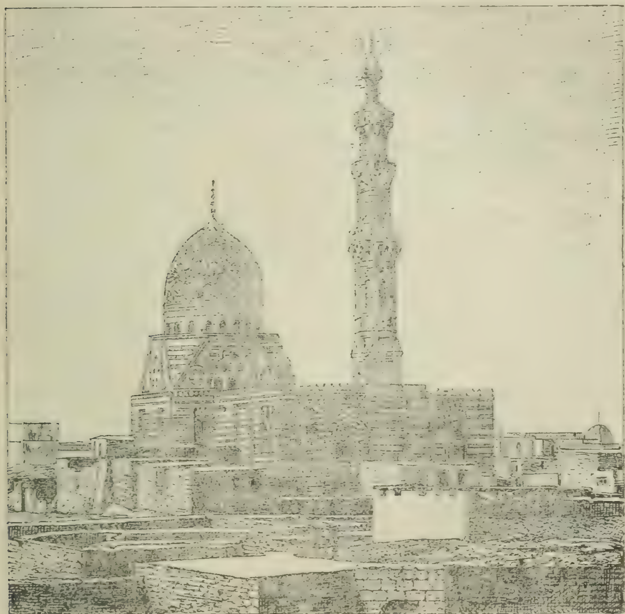


Fig. 138. — Mosquée du sultan Gâït-Bay au Caire.

plus remarquables de l'art musulman proprement dit sont : 1° l'Égypte; 2° l'Espagne; 3° Constantinople et les régions voisines, soit en Europe, soit en Asie. En Égypte se trouvent les types les plus anciens ou les plus caractéristiques, tels que la mosquée en partie ruinée d'Amrou (VIIe siècle), le premier en date peut-être des grands monuments musulmans ; les mosquées d'Ebn-Touloun, dont

le minaret est célèbre (IXe s.); d'Hassan (XIVe s.); de Gâit-Bay (XVe s.). Au même style se rattachent les mosquées de la Syrie. Nous insistons plus loin sur l'Espagne. Les Turcs Ottomans, maîtres de l'Asie Mineure dès le commencement du XIVe siècle, élevèrent, notamment à Brousse, leur capitale, des mosquées fort remarquables. Parmi les monuments élevés à Constantinople depuis la conquête turque, on admire surtout la Muhammedjé (mosquée de Mahomet II), construite de 1463 à 1469 par l'architecte byzantin *Christopoulos ;* la Suleimanieh (mosquée de Soliman le Magnifique), élevée de 1550 à 1566 par *Sinan,* le plus célèbre des architectes turcs, et la mosquée d'Achmet (XVIIe s.). La mosquée de Sélim II à Andrinople, chef-d'œuvre de Sinan, est une des plus pittoresques de l'Orient.

L'art musulman arabe en Espagne. — Mosquée de Cordoue. Abdérame Ier. — Mais c'est en Espagne que se trouvent, malgré les mutilations et les transformations subies, les plus beaux monuments arabes. La mosquée de Cordoue est encore la plus belle des mosquées. Elle ouvrait autrefois dix-neuf portes sur la grande cour plantée d'orangers et de bananiers, entourée de colonnades et ornée de fontaines jaillissantes, qui la précède encore aujourd'hui. Presque toutes ces portes ont été bouchées; ce qui, en modifiant l'éclairage, a dû changer singulièrement l'aspect intérieur et l'effet décoratif. La hauteur du monument est médiocre : cinq mètres pour le fût des colonnes, neuf mètres en tout jusqu'aux voûtes qui, au XVIIIe siècle, ont maladroitement remplacé les charpentes. L'aspect n'en est pas moins unique.

Qu'on se figure, dans un rectangle de 118 mètres de largeur sur 112 de profondeur, une véritable forêt de colonnes disposées en quinconces et présentant dans quelque sens que l'on regarde des lignes de fûts parallèles reliés par des arcs souvent doubles qui ressemblent à des guirlandes. Ces colonnes forment dix-neuf nefs dans un sens et trente-six dans l'au-

tre. Il y en avait autrefois quatorze cent dix-neuf. Mais, au XVIe siècle, le chapitre de la cathédrale en abattit un grand nombre pour placer au centre du monument une construction en gothique flamboyant, un de ces insupportables *coros* qui, en dépit de leur propre valeur, n'en déparent pas moins les plus belles églises d'Espagne. Charles-Quint ne connaissait pas la mosquée de Cordoue quand il donna son autorisation à cet arrangement. Lorsqu'il la visita peu de temps après, il

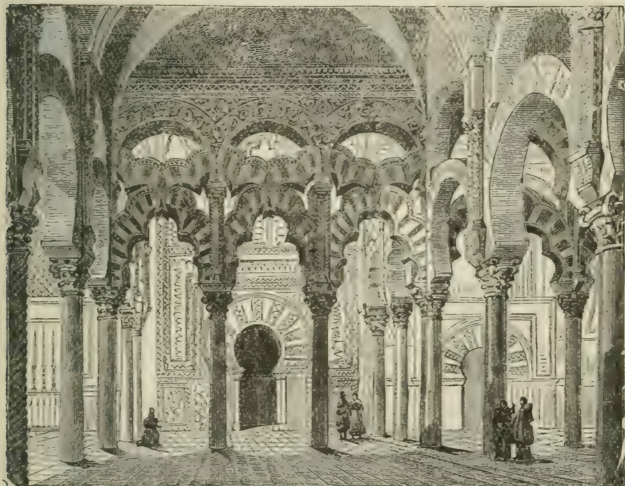


Fig. 139. — Vue intérieure de la mosquée de Cordoue.

ne put, quelque maître qu'il fût de lui-même, dissimuler une colère qui lui fait honneur : « Je ne savais pas de quoi il s'agissait, s'écria-t-il avec vivacité : autrement je n'aurais pas permis que l'on touchât à l'œuvre ; car vous faites ce qu'on peut faire partout, et vous avez défait ce qui était unique au monde. » Que de fois la parole de Charles-Quint serait d'application ! La mosquée de Cordoue a perdu son minaret de 80 mètres de haut avec ses deux escaliers tournant l'un dans l'autre ; il fut démoli en 1593 et remplacé par une tour sans caractère Elle a perdu la plus grande partie de son ornementation Elle

a perdu ses quatre mille sept cents lampes qui étaient allumées chaque nuit. Mais elle a conservé son Mihrab octogone de marbre blanc.

La construction du monument remonte aux premiers temps de la dynastie occidentale des Ommiades. *Abdérame Ier* en traça lui-même le plan en 785 et y travailla, dit-on, de ses mains une heure par jour pendant toute la durée de son règne. Elle fut continuée par Hescham Ier, son fils, terminée par Abdérame II, agrandie en 988 par Almanzor. On employa des colonnes de toute provenance, ajoutant des chapiteaux démesurés à celles qui étaient trop basses et raccourcissant celles qui étaient trop hautes. On s'adressa aux empereurs de Byzance pour ajouter à la splendeur de l'œuvre. L'arcade qui donne entrée dans le Mihrab est surmontée d'une mosaïque représentant l'empereur Romain II. Les relations entre les empereurs d'Orient et les califes d'Occident furent en général amicales. Ils avaient en effet un ennemi commun, irréconciliable, le calife d'Orient de la famille des Abassides, dont le fondateur avait ordonné le massacre des Ommiades. Pour le calife de Bagdad, le calife d'Occident était non seulement un rival, mais un hérétique.

L'Art mauresque; l'Alhambra. — L'Alhambra de Grenade est beaucoup plus moderne que la mosquée de Cordoue et appartient à la décadence de la puissance musulmane. Déjà les Maures d'Afrique (Almoravides, Almohades) ont renversé la puissance des Arabes. Les Moghrabins (hommes de l'Ouest) dominent là où avaient dominé les Sarrasins (hommes de l'Est). Commencé en 1231, l'Alhambra ne fut achevé qu'en 1338. Il est un modèle de l'art mauresque proprement dit, moins sévère et plus varié que l'art arabe.

Dans son ensemble il ne paraît être qu'une forteresse entourant tout un quartier, mais derrière ses tours massives et l'uniformité rougeâtre de ses murs se cachent des merveilles. C'est une succession de cours, de pavillons, de terrasses de différentes hauteurs et de niveaux divers qui se suivent comme les caprices d'un songe. C'est un mélange d'arcades, de por-

tes, de fenêtres, d'ouvertures de toutes grandeurs, de toutes formes, s'encadrant les unes dans les autres ; on y voit des toits avancés et des corniches de marbre blanc ; des cyprès verts et

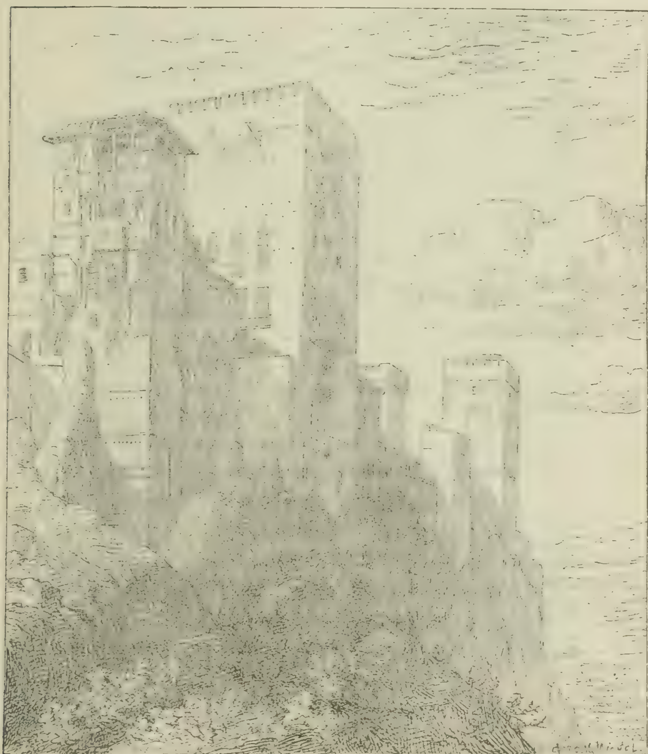


Fig. 140. — Alhambra (partie nord)

des colonnes d'où s'élèvent en arc comme des cristallisations de stuc qui semblent le produit des colonnes elles-mêmes ; des fontaines jaillissantes ou des bassins immobiles comme des miroirs dans leurs cadres de pierre ; des plafonds en bois pré-

cieux incrustés d'ivoire, de nacre, d'émaux bleus, d'émaux argentés, d'émaux dorés, s'appuyant sur des bordures de pierre brodées à jour. Par toutes les échappées, par les ouvertures des murs ou des plafonds, comme par les échancru-

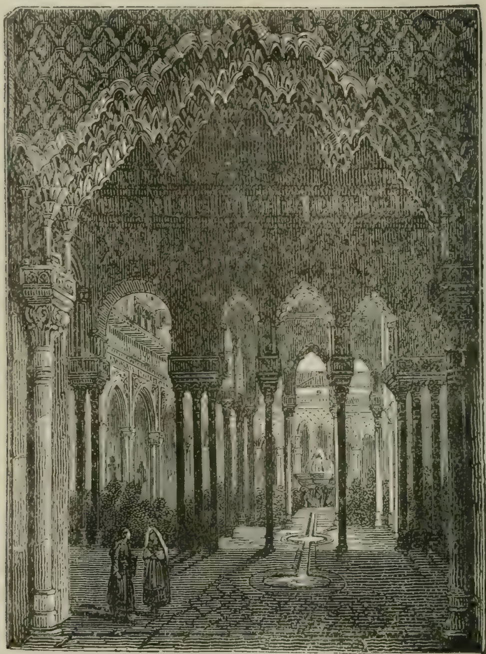


Fig. 141. — Alhambra : cour des Lions.

res des créneaux, apparaît le ciel bleu découpé par des dentelures. Toutes ces fantaisies se succèdent sans confusion, sans que l'œil y rencontre rien de démesuré ou de choquant. C'est l'élégance suprême. La salle des Deux-Sœurs, la salle des Abencerrages, la salle des Ambassadeurs, la cour des Lions, n'ont rien à craindre de leur renommée. Malgré les ravages du temps et des hommes, l'Alhambra sera toujours

un de ces mots qui ont le privilège de frapper entre tous l'imagination.

Alhambra! Alhambra! palais que les génies
Ont bâti comme un rêve et rempli d'harmonies;
Citadelle aux créneaux festonnés ou croulants,
Où l'on entend, le soir, de magiques syllabes
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs.

L'Alcazar de Séville. — L'Alcazar de Séville serait s'il n'y avait l'Alhambra, le plus séduisant des monuments musulmans. Dans ses parties anciennes il se rapporte nécessairement à une période antérieure [1], où l'art mauresque, à son origine, a plus d'unité et de régularité. Le sous-sol, éclairé par des soupiraux, était occupé par les bains. Des arcades basses en ogives, partant directement du sol, sans l'intermédiaire de piliers, s'allongent en galeries pleines de fraîcheur et de mystère. Le style est comme la transition entre la mosquée de Cordoue et l'Alhambra.

Tolède. — On trouverait quelques exemples d'un art plus ancien et plus sévère à Tolède. L'intérieur de la ville a conservé peu de constructions du temps des califes, et celles qui existent encore se dissimulent sous un badigeon de plâtre qui les modernise. Cependant Tolède, dans son paysage dénudé, d'aspect rigide, se dressant au-dessus du Tage qui coule à une grande profondeur; Tolède avec ses deux ponts à donjons, sa *puerta del Sol*, sa double enceinte découpée de créneaux et couronnée de tours sous la protection desquelles s'étagent sa cathédrale gothique, ses mosquées transformées en églises de rite romain ou mosarabe, sa synagogue, son Alcazar reconstruit par Charles-Quint, son cloître de *San Juan*

1. Séville fut prise par Ferdinand III le 23 nov. 1248. L'Alcazar est contemporain de *la Giralda* devenue le clocher de la cathédrale. Les minarets, *carrés* en Espagne et en Berbérie, sont de *forme variée à chaque étage* en Égypte, *cylindriques et terminés en éteignoir* en Turquie, *coniques et sans étages* en Perse.

de los Reyes qui porte encore pendantes à l'extérieur les chaînes des captifs chrétiens délivrés par Ferdinand et Isabelle ; Tolède avec ses rues étroites et tortueuses, où les toits se touchent presque, au-dessus de la tête du passant, où les fenêtres s'avancent en balcons garnis de solides barreaux de fer, Tolède la gothique, l'arabe, la castillane, offre un de ces spectacles uniques qu'on n'oublie pas et qui, dans un seul aspect, concentrent toute une période historique, et résument toute une civilisation.

Al Zohra. — Abdallah-Younas. — L'Alcazar de Tolède, bâti par Charles-Quint sur l'emplacement d'un alcazar arabe, a été dévasté récemment par un incendie. Il n'a plus guère que ses murs extérieurs. Il ne reste rien de l'Alcazar de Médina al Zohra, qui dépassait toutes les autres constructions musulmanes analogues par son étendue et sa magnificence. Le calife Abdérame III le fit commencer en 936, sous la direction de l'architecte *Abdallah-Younas*. Parmi ses deux mille sept cents colonnes, dix-neuf venaient de Rome, cent quarante avaient été envoyées par l'empereur Constantin IX. On y voyait aussi des échantillons de choix de l'orfèvrerie byzantine ; le luxe employé dans l'ornementation du jardin n'était pas moins grand. On y remarquait entre autres un jet de vif-argent retombant dans une grande vasque de porphyre.

Les jardins. — Le Généralife. — Nous pouvons nous figurer ce qu'était un jardin mauresque, non pas tant par le jardin de l'Alcazar de Séville, trop remanié, mais par celui du Généralife à Grenade. Ces jardins sont moins des lieux de promenade que des lieux de repos. « Les Orientaux aiment peu la promenade, a dit Napoléon dans sa *Description de l'Égypte*. Marcher quand on peut être assis leur paraissait un contresens qu'ils n'expliquaient que par la pétulance du caractère français. » Il ne faut donc pas s'étonner que les dimensions de leurs jardins soient médiocres et que les allées y soient rares. De plus, ils forment en général comme la continuation du harem, et par conséquent ils sont entourés de murs élevés. Mais quel charme leur donnent la tranquillité qui y règne, les jets d'eau et les cascades qui entretiennent partout

la fraîcheur, le choix des plantations, les points de vue habilement ménagés à travers les clôtures sur la nature extérieure!

III. — EXTENSION DE L'ART ARABE

Influence de l'art arabe en pays chrétiens. — Le style « mudejar » en Espagne. — L'architecture Siculo-Normande : Palerme et Monreale[1]. — L'influence de cet art séduisant se fit sentir en pays chrétiens et on en trouverait des traces dans la France méridionale. En Espagne, il se forma de son alliage avec les formes du Gothique (parties de l'Alcazar de Séville construite au XIVe siècle) et même de la Renaissance (*Casa de Pilatos* à Séville) un style appelé « mudejar ». En Sicile, la fusion du style arabe avec le style byzantin qui avait précédé et le style roman français apporté par les conquérants normands fit naître une des plus splendides et des plus originales « combinaisons d'art » qui aient jamais été réalisées. L'art siculo-normand à sa date, fut, comme l'a dit Renan, le premier du monde. Le centre en est Palerme. « Des églises romanes étincelantes de mosaïques et traitées, dans le détail, selon les habitudes arabes et byzantines; des cathédrales historiées de bas en haut comme des pages d'une bible resplendissante; des basiliques latines couronnées de coupoles orientales; des chapelles chrétiennes bâties sur des plans de mosquées; Sainte-Sophie et la Mosquée d'Omar s'associant à Saint-Etienne de Caen : voilà ce que la Sicile du XIIe siècle a rêvé et réalisé » (Diehl). Ce cachet arabe très apparent dans les constructions les plus voisines de l'expulsion des Sarrazins (S. Cataldo, S. Giov. degli Eremitani) et dans les monuments profanes — (le palais à Palerme (1134-66) où le roi Roger II rivalise avec le luxe de Byzance, la *Ziza* de Guillaume Ier (1154-66) et la *Cuba* de Guillaume II (1166-87) — est plus enveloppé dans les merveilles de l'église de la Martorana (1147) et de la chapelle palatine (1132), « une des perles de l'art »; et, quoique les architectes tendent alors à se dégager de plus en plus des influences orientales, il est sensible encore à la cathédrale de Cefalù et dans cet ensemble d'édifices religieux (cathédrale, bâtiments abbatiaux, etc.), qui ont fait appeler

1. Hittorf et Zanth, *Monuments modernes de la Sicile*. Diehl, *Syracuse et Palerme*.

Monreale l'Alhambra de la Sicile. L'influence arabe déborda sur l'Italie méridionale. Elle se retrouve à Amalfi et à Salerne (cathédrales) et plus encore à Ravello (Palais Ruffalo).

L'art arabe en Asie. — Il est plus naturel de voir l'art arabe se répandre avec l'islamisme lui-même; mais en se répandant il se diversifie, suivant les pays et les races. Deux écoles surtout constituent deux arts distincts : l'art musulman persan, l'art musulman hindou.

L'art musulman persan unit l'art arabe à l'art sassanide. — A l'art musulman persan se rattache tout l'art musulman de l'Asie centrale, avec la richesse et le nombre prodigieux des mosquées et des palais de *Bokara*, de *Meched,* de *Samarcande*, qui compta jusqu'à 400 mosquées avec bibliothèques, écoles et hospices. Dans l'art, les Persans, quoique soumis à la loi du prophète, ont conservé, comme dans la littérature, comme dans la religion elle-même, des traits qui les distinguent profondément des autres musulmans. Ils ont persisté à représenter la figure humaine, lorsque les Sonnites l'avaient absolument proscrite de leurs décorations. Tamerlan avait formé, dit-on, un musée à Samarcande, où l'on admirait surtout les œuvres du peintre *Adalhy de Bagdad.* Le rigorisme des vrais croyants prenait parfois sa revanche. Chardin vit en Perse beaucoup de portraits auxquels on avait enlevé l'œil gauche : on pensait respecter ainsi la loi, car on ne conservait que des images inexactes de la réalité. Néanmoins dans le moyen âge, comme dans les temps modernes, les Persans se sont montrés bien moins rebelles à l'influence des peuples européens. Ils se rattachent comme eux à la race aryenne et ont conservé à travers les siècles la fierté de cette origine, telle que l'exprimait Darius lui-même dans ses inscriptions. On trouve en Perse, à partir du XVIe siècle, des œuvres qui dénotent, à n'en pas douter, l'influence italienne. Deux siècles plus tard on y imitait le style Pompadour. D'autre part, la céramique persane, au XIIIe siècle, a eu une influence marquée sur la fabrication des majoliques italiennes. Les Persans aiment plus que les autres musulmans la simplicité, les grandes lignes, la logique. L'on reconnaît dans leurs mosquées les éléments de l'architecture sassanide : plus d'élévation générale que dans les mosquées arabes, — un beaucoup plus



Fig. 142. — Cour de la Mosquée de Mesjid-Shah ou Mosquée royale, à Ispahan, d'après Coste.

grand souci du profil extérieur, — des étages superposés, — un plus fréquent usage des formes carrées et des lignes droites, — des coupoles de formes variées, hémisphériques ou elliptiques, écrasées, surhaussées ou renflées, habilement construites ; — de longs minarets coniques, sans étage, presque unis, flanquant symétriqnement l'entrée et encadrant la coupole ; — enfin ces grandes arcades ogivales du palais de Ctésiphon qu'on retrouve au milieu de la façade des constructions les plus importantes. Ils aiment à dégager leurs monuments ; les rues larges, les belles avenues ne sont pas rares dans les grandes villes de l'Asie centrale. A tout cela se joint la décoration somptueuse chère aux Orientaux et les couleurs éclatantes des briques émaillées.

Ispahan et Samarcande. — Si l'on voulait choisir des modèles au milieu d'un grand nombre d'œuvres, nous prendrions les monuments d'Ispahan et de Samarcande. A Ispahan, nous signalerions la mosquée de la Congrégation, construite vers le XIe siècle ; la mosquée royale, construite sous Abbas le Grand (XVe siècle) ; le palais royal, le pont de Djulfa. Malheureusement depuis qu'Ispahan a dû céder à Téhéran le rang de capitale de la Perse, tout cela tombe en ruine. A Samarcande, la plus belle mosquée est le Shah Scindah. Mais l'ensemble le plus monumental de la ville est le Rhigistan, place bordée de trois côtés par trois magnifiques mosquées ou medressés. « Cette place, dit M. Ney (*En Asie centrale à la vapeur*), présente un aspect majestueux que je n'ai rencontré nulle autre part dans le monde musulman. » — Pour la magnificence inouïe et la disposition intérieure des palais persans, qui rappellent ce que les historiens nous apprennent de l'empire byzantin, nous renvoyons, par exemple, à la description de la *Salle du paradis*, par Chardin.

N. B. — Nous ne pouvons nous occuper ici des monuments de l'Algérie, malgré l'intérêt, national aujourd'hui, qu'ils présentent. Signalons cependant les édifices de Tlemcen et les intéressantes découvertes de Blanchet (1896), notamment dans les ruines de la Kalaa des Beni-Hammad (XIe s. ap. J.-C.).

CHAPITRE II

L'ART INDIEN[1]

I. LES ORIGINES. — L'ART BRAHMANIQUE ET L'ART BOUDDHIQUE. — Les anciennes constructions. — Architecture en bois. — Architecture en pierre. — Influence grecque. — 1° Édifices creusés dans la pierre ; Eléphanta ; Salsette ; — 2° Édifices taillés dans la pierre : Ellora ; le Kaïlasa ; sculpture ; — 3° Édifices en matériaux rapportés ; la pagode ; Djaggernaut ; Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — Indo-Chine. Les Khmers. Angkor.

II. L'ART MUSULMAN DANS L'INDE. — Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde. — Son caractère. — Apogée sous Akbar et Shah Djeham (XVI[e] et XVII[e] siècles). — Delhi et Agrah. Le *Tadj-Mahal.* Concours artistique. Isa Mohamed. — Les jardins de Kachmir (Srinagar).

I. — ART BRAHMANIQUE ET BOUDDHIQUE

Les plus anciennes constructions. — Architecture en bois. — Cependant, quelque grandioses et élégants à la fois que soient les monuments de l'art iranien, c'est peut-être dans l'Inde que l'art musulman a donné son dernier mot. D'ailleurs une partie du mérite de ces monuments peut être rapportée à l'influence persane elle-même, car, en dehors de leur aspect qui le prouve absolument, c'est lorsque la domination des Afghans, puis des Mongols, descendants de Tamerlan, s'est établie dans l'Inde, que cet art s'y est développé (fin du XVI[e] et XVII[e] siècle) Ce sont les plus beaux monuments de la presqu'île.

Les plus anciens qu'on y rencontre sont d'une date moins reculée qu'on ne l'a cru longtemps ; ils ne remontent pas plus loin que le III[e] siècle av. J.-C. Il y en a eu d'anté-

1. Langlès, *Monuments anc. et modernes de l'Hindoustan.* — Rousselet, *l'Inde des Rajahs.* — Lebon, *les Civilisations de l'Inde.* — Maindron, *l'Art Indien.*

rieurs, mais qui ne devaient être ni très importants ni très nombreux. Mégasthenes, ambassadeur de Séleucus auprès de Sandrocottus (Tchandra Goupta), le plus puissant des rois qui régnaient sur le bassin du Gange, décrivant Palibothra, la capitale de ce prince, auprès duquel il avait séjourné quelque temps, vante la richesse et la puissance de la ville, mais affirme qu'elle était toute en bois, y compris son enceinte fortifiée.

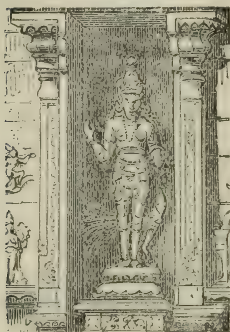


Fig. 143. — Pagode de Soubramanyer (Tandjour).

Architecture en pierre. — Influence grecque. — On peut fixer cependant au temps de Sandrocothus lui-même ou du célèbre Asoka, ce roi qui fut à la fois un héros et un saint du boudhisme (vers 250 avant J.-C.), les débuts de l'architecture de pierre. Ces débuts correspondent au temps où le bouddhisme s'est substitué pour quelques siècles au brahmanisme comme religion prépondérante. C'est aussi le temps où l'influence grecque se fait surtout sentir par l'extension de l'empire grec de Bactriane (V. p. 139 et 179). On trouve dans l'architecture indienne trois types distincts de constructions, correspondant à trois époques de l'art.

1° Édifices creusés dans le roc. — Éléphanta. — Salsette. — Les temples, couvents ou habitations sont d'abord creusés dans le roc, et soutenus par des piliers réservés dans la masse du rocher, tels que les temples d'Éléphanta, près de Bombay, et de Salsette[1].

1. On peut voir des constructions de ce genre sans sortir de France, par exemple l'église souterraine à trois nefs de Saint-Emilion. A une époque où la poudre était inconnue, on eut recours sans doute pour creuser la pierre au moyen suivant. Dans un trou rectangulaire pratiqué dans le roc, on faisait entrer à frottement très dur une pièce de bois que l'on mouillait lentement et qui, en gonflant par l'humidité, faisait éclater le roc dans un rayon assez grand autour du madrier (action combinée de l'incompressibilité des liquides et de la capillarité).

2° Edifices taillés dans la pierre. — Ellora; le Kaïlasa. — Sculpture. — Puis on ne se contente plus de pratiquer des galeries dans la montagne : on la découpe, et dans les blocs détachés et isolés on taille, on cisèle, on creuse, comme on le ferait d'une pièce de bois ou d'un morceau d'ivoire. C'est à Ellora qu'on trouve le plus remarquable exemple de cette architecture extraordinaire

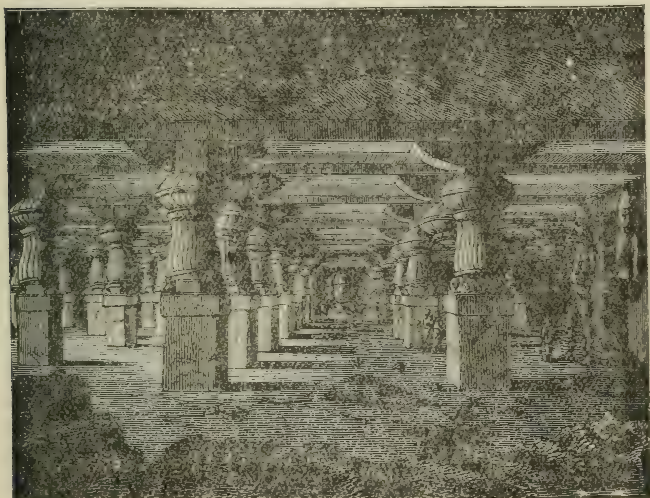


Fig. 144. — Temple souterrain d'Eléphanta.

Une montagne de granit rouge en forme de fer à cheval a été creusée ou taillée en temples nombreux sur une longueur de 8 k. (14 temples brahmaniques, 14 djaïnites, 10 bouddhiques). Les galeries souterraines n'ont pas moins de deux lieues d'étendue, sans parler des monuments distincts, et comprennent entre autres une salle de 60 mètres sur 50, soutenue par vingt-huit colonnes. Mais on y admire surtout un des vingt temples de Siva, le Kaïlasa ou Paradis, qui est, comme on l'a dit, un véritable bijou de pierre, mais un bijou plus

grand que la Madeleine (123 m. sur 60). Il est du XIe ou du XIIe siècle. Le monument a deux étages et par conséquent des escaliers ; il a des colonnades, des portiques à balcon, deux obélisques de 12 mètres, une tour haute de 20. Ce temple s'élève au milieu d'une cour fermée par une enceinte de pierres placée à une dizaine de mètres de l'édifice. La cour et son enceinte ont été creusées dans le même rocher que les autres constructions et ne forment qu'une seule pierre avec elles. Partout la sculpture est répandue, mais désordonnée, monstrueuse ; une imagination sans frein, quoique sans grande puissance, se développe en se répétant, comme dans les interminables épopées du Mahabarata ou du Ramayana. C'est un entassement obscur où l'on voit, au milieu de fleurs, de plantes bizarres, et de bêtes non moins bizarres qu'elles, fourmiller des personnages fantastiques portant plusieurs têtes, armés de plusieurs paires de bras et de jambes, réunissant une figure humaine à un corps d'animal, ou une figure d'animal à un corps humain. Tout cela superposé, enchevêtré, sans proportion. On dirait du produit de quelque force inconsciente, de créations parasites qui rongent, enserrent, étouffent l'édifice qu'elles devaient orner.

Partout, sur les parois du morne monument,
Quelque chose d'affreux rampe confusément.
Et celui qui parcourt ce dédale difforme,
Comme s'il était pris par un polype énorme,
Sur son front effaré, sous son pied hasardeux,
Sent vivre et remuer l'édifice hideux[1].

3° Édifices en matériaux rapportés. — Stoupas, pagodes. — Djaggernaut. — Chillambaran. — Ceylan. — Architecture civile. — La sculpture conserve ce même caractère dans les édifices qui dominent dans la troisième époque, dans ceux qui sont construits avec des

1. Nous parlons en général. L'art indien a produit plus d'une figure assez bien proportionnée, pleine de grâce, de mélancolie et de langueur, notamment au Kaïlasa. L'Abyssinie possède des églises formées d'un seul bloc de rocher découpé dans la montagne et travaillé extérieurement de manière à simuler les pierres d'un mur. (*V.* Raffray, *les Églises monolithes de Lalibéla.*) Comparer plusieurs édifices et aussi bien presque tout le village des Baux (en Provence).

matériaux rapportés. Les plus anciens monuments de ce genre dans l'Inde sont les stoupas ou topes, espèces de tumulus circulaires portant sur une terrasse, surmontés d'un dôme et destinés à contenir des reliques de Bouddha. Asoka en aurait, dit-on, fait élever 84,000 (!). Ils sont contemporains des *hypogées* dont nous parlons plus haut. Plus tard, à côté des stoupas on éleva des pagodes dont le type s'est répandu, avec la religion brahmanique ou bouddhique, dans le Thibet, l'Afghanistan, la Chine l'Indo-Chine, jusque dans les îles de l'Océanie

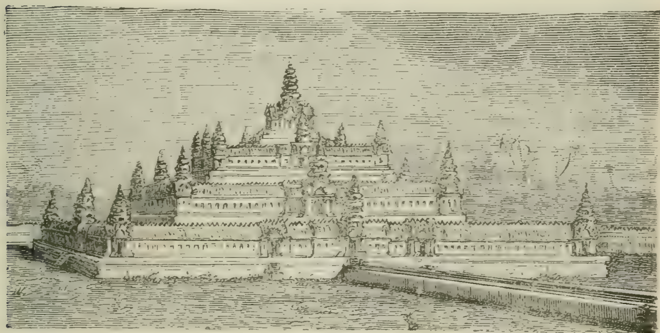


Fig. 145. — Pagode d'Angkor, d'après M. Delaporte.

Les pagodes sont des ensembles de constructions entourées d'une ou plusieurs enceintes. Elles contiennent, comme les mosquées, des bassins pour les cérémonies du culte, mais, à leur différence, elles renferment plusieurs sanctuaires. La forme pyramidale y domine même pour le couronnement des portes, et est restée caractéristique de ce genre de monuments, par exemple à Djaggernaut, à Tandjour, à Tirouvalour, au mont Abou (dans le Maissour), à Bengalore, etc. A Chillambaran on dirait qu'une influence classique s'est fait sentir; la forme pyramidale, quoiqu'elle y domine, est moins employée. Le

temple dit *les Mille colonnes,* par exemple, est composé de piliers réunis par des dalles et rappelle par ses formes générales un temple grec ou égyptien[1]. Outre les pagodes, les constructions les plus importantes de l'Inde sont les réservoirs pour le service des eaux des villes, et les forte resses, sortes d'acropoles au milieu desquelles se trou vent les bâtiments divers de la demeure des souverains.

A Ceylan nous trouvons les gigantesques ruines d'Anaradjona, l'Anuragraumon de Ptolémée, et de Pollanarona comparables par leur étendue à Babylone. A Anaradjon, (détruite au XIII[e] siècle de notre ère), il reste 1,600 colonnes carrées, sur une seule face de la ville. Des stoupas formant des monticules de briques avec des escaliers et colonnades à la base ont près de 70 mètres de hauteur et de 1,000 mètres de circuit.

Indo-Chine. — Les Khmers. — Angkor. — Les établissements français de l'Indo-Chine ont appelé l'attention de l'Europe sur les immenses ruines de la capitale des Khmers (XI[e] et XII[e] s.), de la ville d'Angkor, dont l'enceinte n'a pas moins de 14 kil. 1/2. Cette enceinte s'ouvre par cinq portes précédées d'autant de ponts monumentaux, elle enferme les débris de plusieurs édifices considérables, parmi lesquels une grande pagode dont l'enceinte mesure 5 kilomètres 1/2 de tour[2].

II. — L'ART MUSULMAN DE L'INDE

Supériorité de l'architecture musulmane de l'Inde; son caractère. — Son apogée sous Akbar et Shah Djeham (seizième et dix-septième siècles). — Delhi et Agrah.

1. Le contre-amiral Paris (*Chillambaran*, dans le *Tour du monde* du 2 sept. 1867) a compté, dans ce quinconce de monolithes, 162 colonnes, à part des piliers extérieurs, au nombre de 36 ou 40. Le temple de Djaggernaut, le plus célèbre pèlerinage de l'Inde, a été fondé en 1198; celui du mont Abou en 1032.

2. Voir Delaporte, *Voyage au Cambodge*; Musées du Trocadéro et de Compiègne; Fournereau et Porcher, *Etude sur les monuments khmers du Cambodge siamois*; de Pouvourville, *L'art Indo-Chinois*; Aymonnier, *Le Cambodge*.

— Mais s'il est vrai que le mérite d'une œuvre architecturale ne se mesure pas à la quantité de pierres mises en œuvre et à la difficulté du travail, Angkor, Chillambaran, Ellora même, ne sont pas comparables aux monuments élevés par la dynastie musulmane des grands Mogols. Là, en effet, à la solidité de la masse, aux grands effets de puissance des anciens monuments de l'architecture nationale des Hindous, le style arabe est venu joindre sa précision délicate et son élégance variée, en perdant ce qu'il avait de trop grêle, et de cette réunion sont sorties des œuvres rares qui, autant qu'on en peut juger par des descriptions et des gravures, doivent se placer parmi les types les plus complets de l'art. Cette architecture s'est appliquée avec un égal succès aux mosquées et aux palais aussi bien qu'aux forteresses [1]. Elle a eu son apogée dans la seconde moitié du XVIe siècle, sous Akbar, et mieux encore dans les deux premiers tiers du XVIIe siècle, sous Shah Djeham et sous son fils Aureng Zeyb, qui le détrôna en 1656. Au palais de Lahore, à la forteresse de Goualior, aux nombreux monuments justement célèbres de Delhi, tels que le collège d'Akbar, la Djumma Mosjed, etc., aux merveilleux palais d'Ajmir et d'Alvour, nous préférons encore les édifices d'Agrah, qui nous semblent d'un style plus pur et non moins riche. C'est là que se trouve la forteresse d'Akbar, la mosquée des Perles, et surtout Tadj, chef-d'œuvre de l'Inde.

1. Les forteresses sont loin en effet d'être dégagées de tout contact avec l'art. Sans parler des châteaux forts du moyen âge, on peut rappeler que Giotto, Brunelleschi, Léonard de Vinci, ont été des ingénieurs militaires ; que même depuis la transformation complète de la fortification à la suite de l'invention de la poudre, Sammicheli, comme en témoignent les remparts de Vérone, mérita sa réputation de grand artiste moins par ses églises et ses palais, que par ses travaux militaires. Jules Romain élevait à Mantoue le palais fortifié du T. Certaines œuvres de Vauban témoignent d'un souci de la ligne qui n'enlève rien à la solidité de l'œuvre. F. Blondel (1618-1686), l'architecte de la porte Saint-Denis, avait mérité le grade de maréchal de camp dans les armées du roi, par ses travaux théoriques et pratiques pour l'attaque et la défense des places.

Le Tadj-Mahal. Les jardins de Kachmir. — L'impératrice Mumtaz y Mahal, femme célèbre par ses talents et sa beauté, avait inspiré un si grand amour à Shah Djeham, que lorsqu'elle mourut, en pleine jeunesse, l'empereur résolut d'élever à sa mémoire le plus beau monument que l'homme eût jamais conçu. A la suite d'un concours où furent appelés tous les architectes de l'Orient, les projets d'Isa Mohamed (Jésus Mahomed) furent adoptés. Commencé en 1630, le mausolée appelé Tadj-Mahal fut terminé en 1647 : on y employa 20,000 ouvriers. Les matériaux du gros œuvre, le grès rose et le marbre blanc, furent fournis par le Radjepoutana ; toutes les provinces furent mises à contribution pour les pierres précieuses qui devaient servir aux ornements : onyx de Perse, corail d'Arabie, grenats de Bundelcund, turquoises du Thibet, agates d'Yemen, saphirs de Columbo, lapis-lazuli de Ceylan, diamants de Pounah.

Le Tadj se dresse sur les bords de la Djamna, élevant son croissant à 80 mètres environ au-dessus du niveau du fleuve. Le jardin qui le précède est entouré par une enceinte de hautes murailles crénelées, avec des pavillons aux angles. L'entrée principale forme un portail monumental en arc brisé; elle est couronnée d'un cordon de kiosques. Cette façade en grès rose est rehaussée par des bandes de marbre blanc. Des mosaïques d'onyx et d'agates ornent la porte centrale. Franchissant le portail, on aperçoit le mausolée lui-même dans son éclatante blancheur, à l'extrémité d'une large allée, pavée et bordée de hauts cyprès. Le mausolée s'élève au centre d'une plate-forme de grès rouge de 320 mètres de long sur 110 de large, dont un des côtés baigne dans la Djamna. Une superbe terrasse de marbre blanc haute de 5 mètres et mesurant 95 mètres de côté lui sert de piédestal. De chaque angle de la terrasse s'élance un minaret de marbre blanc, à trois galeries en balcon, dont la dernière porte une légère coupole.

Le monument est sur le plan d'un octogone irrégulier, mais symétrique ; le sommet en terrasse porte quatre pavillons, au milieu desquels s'élève un grand dôme légèrement renflé, de la courbe la plus élégante. L'édifice tout entier est en marbre blanc, incrusté de bandes de mosaïques qui se répandent partout en inscriptions, en arabesques, en ornements de toutes sortes, sauf sur la calotte du dôme. L'intérieur est

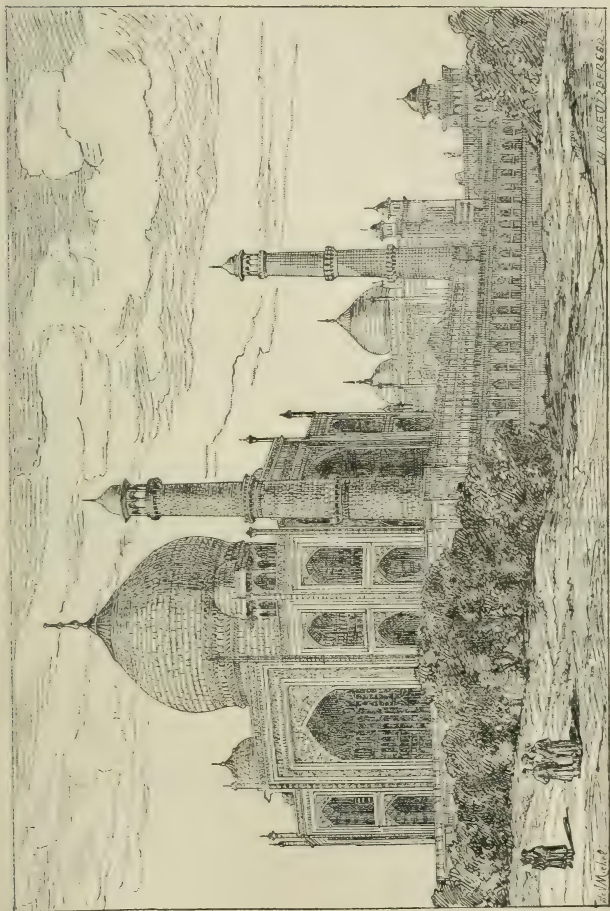
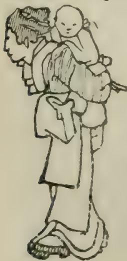


Fig. 146. - Le Tadj-Mahal.

encore plus magnifiquement orné ; partout des bouquets, des fruits, des oiseaux en pierres rares. Les tombeaux de l'impératrice et de Shah Djeham sont au centre, entourés d'une balustrade de marbre finement découpée. Une douce lumière pénètre à travers les fenêtres fermées par des grillages de pierre. A l'extrémitéoccidentale de la plate-forme, s'élève une magnifique mosquée de grès rouge, à laquelle correspond à l'est une construction semblable. La couleur et les proportions de ces deux édifices font encore mieux ressortir les formes et la blancheur du monument principal[1].

1. Isa Mohamed rêvait d'élever un second Tadj faisant pendant au premier sur l'autre rive de la Djamna et lui étant relié par un pont magnifique. Malgré les soixante millions qu'avait coûté la première entreprise, Shah Djeham accueillait le projet gigantesque de son architecte, quand il fut détrôné par son fils. Il est certain que parmi les artistes qui travaillèrent pour Shah Djeham se trouvait un Français, Augustin de Bordeaux ou Bordeuse. Nous avons retrouvé son nom dans les *Voyages* de Tavernier. Envoyé en mission à Goa par le Grand Mogol, il fut empoisonné à Cochin par des Portugais inquiets de son influence politique. — N'oublions pas enfin que les jardins de Kachmir (Srinagar) doivent compter parmi les plus beaux du monde. La vallée de Kachmir est toujours, comme au XVII[e] siècle, au temps où Bernier la décrivait, le plus grand et peut-être le plus beau des jardins paysagers. L'eau courante et les lacs y sont partout répandus. Dans le voisinage de la capitale s'étagent les parcs en terrasse des empereurs mogols, avec pavillons, avenues, canaux, cascades et bassins, installés dans les sites les plus remarquables par la beauté des points de vue et l'abondance des eaux. On y distingue le *Jardin des Brises*, le *Jardin d'Allégresse* et le *Jardin du Roi*. (Voy. Ernouf, d'après Drav, *Kachmir et Thibet*.) A l'art bouddhique de l'Inde se rattache l'art du Turkestan oriental que viennent de nous révéler les fouilles faites dans la région de Khotan par MM. Stein, Grundewel, Lecoq, Pellot. Ces fouilles ont fait connaître notamment des fresques d'un grand caractère déroulant des scènes religieuses ou des pompes royales sur les murs des temples et des palais.







CROQUIS JAPONAIS.

Fig. 147. Une mère.

Fig. 148. — Une chaumière.

Fig. 149. La pluie.

CHAPITRE III

LES ARTS DE L'EXTRÊME ORIENT. — LES ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

I. Extrême Orient. — Le Népaul. — Le Thibet. — La Chine. — Le Japon. — Relations avec l'Occident. — La grande muraille. — La tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels : le *bibelot.* — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara. — La porcelaine, invention chinoise. — Découverte de sa composition en Europe au XVIII[e] siècle.

II. Arts industriels musulmans. — Céramique. Le tombeau de Mahomet à Médine. Le vase de l'Alhambra. — La verrerie. — Les armes : Tolède, Damas. — La tapisserie : Tokat, Chiraz. Le voile de la Kaaba.

I. — EXTRÊME ORIENT

Népaul, Chine, Japon. — Relations avec l'Occident — Les jardins. — La grande muraille, la tour de porcelaine de Nankin. — Perfection des arts industriels, le bibelot. — Supériorité du Japon. — Hou-Kou Saï. — Le bouddha de bronze de Nara[1]. — L'art bouddhique du Népaul et du Thibet marque par ses formes la transition entre l'art brahmanique de l'Inde et l'art chinois. L'art chinois avec les arts qui en dérivent, art coréen et art japonais, a étendu son influence sur une superficie et une population supérieures à celles de l'Europe entière. Mais il s'est développé d'une façon assez indépendante pour que nous puissions nous borner ici, quoique à regret, à le signaler par quelques mots.

1. Paléologue, *l'Art Chinois*. Pautier, *la Chine*. Gonse, *l'Art japonais*, 2 vol. in-4° résumés dans un vol. in-8°. Stan. Julien, *Hist. de la Porcelaine chinoise*. Bushell *l'Art chinois*, traduit et annoté par d'Ardenne de Tizat. Giles. *Chinese Picture*. E. de Goncourt, *Hou-Kou-Saï*. Les découvertes de la Mission Chavannes (1907-1908).

Remarquons d'abord que, quelque fermée qu'ait été la Chine aux influences extérieures, elle a fait cependant, à diverses reprises, plus d'un emprunt autour d'elle. Elle imita anciennement l'art assyrien et ses tours à étages; plus tard elle imita l'art bouddhique dans ses pagodes, auxquelles elle ajouta ses toits à bords relevés, trait caractéristique de l'architecture chinoise, et qui rappellent la forme des tentes, demeure des peuples nomades. Les émaux cloisonnés lui viennent de l'empire byzantin. Enfin, tandis que les Européens imitaient la variéte ingénieuse des jardins chinois, dans les jardins dits anglais, le Fils du Ciel faisait tracer par les jésuites français, alors très en faveur auprès de lui, des parcs classiques dans le style de Versailles. Il reste peu de chose des anciens monuments chinois : cela tient à leur mode de construction et aux évolutions destructrices qui ont ravagé ce pays pourtant si traditionnel. Nous rappellerons cependant la *Grande Muraille*, commencée en 275 av. J.-C., qui, sur une longueur de près de six cents lieues, protège la frontière du pays contre les Tartares; le grand pont de pierre, construit sur « le Pulésanghin » (Hohenho), que décrit Marco Polo; les sépultures des Mings (xv[e] s. ap. J.-C.) avec la longue avenue de statues colossales (hommes et animaux) qui y conduit ; la *Tour de porcelaine*, de Nankin, construction en brique émaillée, détruite en 1861 par les Taïpings [1].

Mais où les Chinois se placent au premier rang, c'est dans

1. Faute de place pour traiter de l'art chinois, nous dirons seulement quelles sont, à notre avis, les grandes périodes de son histoire — (1). Très anciennement se constitue un art primitif qui fixe la mentalité esthétique des Chinois, telle qu'elle résistera aux influences étrangères : d'abord — (2) l'influence chaldéo-assyrienne (x[e] s. av. J.-C., v. p. 43); — (3) puis, après Alexandre, l'influence de la Grèce, surtout par l'intermédiaire de la Bactriane (monnaies gréco-bactriennes à inscriptions chinoises). L'influence grecque est fortifiée par l'influence romaine (campagnes de Pan-Tchao vers l'occident, 97 ap. J.-C.) — (4). Mais déjà le Bouddhisme, venu de l'Inde, était introduit en Chine (67 ap. J.-C.). C'est le fait capital de l'histoire de l'art chinois. Le Bouddhisme allait exercer une action prépondérante et permanente, auprès de laquelle celles des Byzantins et des Sassanides (v. p. 236) sont secondaires. L'art bouddhique chinois, arrive à son apogée sous les Tang (618) et les Song (960-1280). — (5). La Conquête Mogole (1280) facilite les relations avec l'Occident dont l'influence se fait sentir de nouveau, principalement sous la forme française au xvii[e] siècle (v. p. 662), quoique — (6) depuis l'expulsion des Mogols (1368), la Chine se fût « recueillie », et à peu près fermée.

les arts industriels, dans l'art ornemental, dans tous ces petits objets qu'on appelle des bibelots, en donnant à ce mot toute l'extension dont il est susceptible. « Une fleur, un oiseau, un insecte étudié avec amour dans ses moindres détails, devient

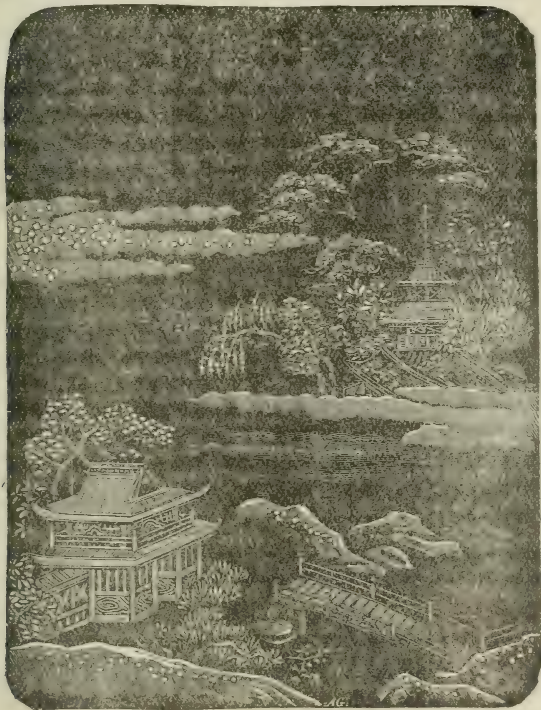


Fig. 150. — Laque noir (Chine).

sous leur main une œuvre complète, un vrai chef-d œuvre. » Les Japonais ont dépassé les Chinois sur ce point. S'il y a une exagération singulière à comparer leur *Hou-Kou-Saï* (1760-1849), qui n'est qu'un *croquiste*, merveilleux il est vrai, à nos grands chefs d'école, et à rapprocher un kakemono de la chapelle Sixtine, il est certain que l'art a profondément pénétré ce peuple

intelligent. Leurs laques, leurs bronzes, leurs faïences, etc., ont été bientôt et sont restés très supérieurs aux ouvrages de leurs maîtres. On y voit, comme on l'a dit, un mélange rare de tous les caprices de l'imagination avec l'observation la plus pénétrante des formes. Leur architecture, où le bois domine, l'emporte également par l'ingéniosité du détail et l'élégance.

La porcelaine, invention chinoise. — Les Chinois ne gardent quelque supériorité que dans la porcelaine, invention réalisée par les potiers du Taï, qui, à la suite de progrès poursuivis de l'an 180 après Jésus-Christ à la moitié du IXe siècle de notre ère, sont arrivés à fabriquer des pièces à la fois solides et gracieuses, « de couleur blanche et rendant un son clair ». Les Japonais n'ont connu la porcelaine qu'au XIIIe s. et le secret n'en fut découvert en Europe que vers 1709, par Bottiger ou Bœttcher, alchimiste au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, Auguste II. Il trouva en Saxe des gisements de kaolin et en devina l'usage. Les procédés de cette fabrication furent gardés comme un secret d'État dans la fabrique de Meissen. Dès 1750 une fabrique de porcelaine dure était établie à Berlin. Une manufacture royale y était fondée en 1763. Sèvres date de 1756; mais les vieux Sèvres ne sont pas des porcelaines; ce sont des faïences très fines de pâte et très blanches. On ne fit de la porcelaine dure à Sèvres qu'en 1770, après la découverte à Saint-Yrieix, en 1768, de gisements de kaolin.



Fig, 151. — Porcelaine chinoise.

1. Les Japonais ont su faire à l'occasion des œuvres de grandes dimensions qui ne manquent pas de beauté. Le bouddha assis qu'on voit encore à Nara, ancienne capitale du Japon, œuvre du VIIIe siècle de notre ère, est peut-être la plus gran e statue de bronze fondu qui existe. Elle a 26 mètres de hauteur, 30 avec les rayons qui entourent la tête. La tête seule a 6 m. de haut. La figure debout aurait 42 m.; la fleur de lotus qui la porte a la dimension d'un cirque (11 . m. de tour). Les proportions sont justes. L'expression est pleine de douceur et de majesté. Le bouddha déjà colossal de la collection Cernuschi n'est que la réduction du bouddha de Nara.

II. — ARTS INDUSTRIELS MUSULMANS

Céramique. — L'ignorance où reste l'Orient musulman lui-même des procédés de la porcelaine n'empêche pas la céramique d'y faire de grands progrès. Les grands vases persans et les plaques destinées à couvrir les murs se distinguent par la noblesse de la ligne comme par l'harmonie sobre des couleurs. Elles ont, avec raison, trouvé de nos jours une grande faveur et ont été imitées avec succès. Le tombeau de Mahomet à Médine (707 ap. J.-C.) est couvert de plaques céramiques ; l'une d'entre elles se trouve au musée de Sèvres. Les musulmans eurent des fabriques de faïence célèbres dans l'Asie Mineure, à Damas, à Rhodes. Mais les faïences hispano-moresques sont surtout renommées. Leurs principaux centres de fabrication étaient : 1° Malaga, qui florissait au XIVe siècle et d'où est sorti le vase de l'Alhambra ; 2° le royaume de Valence, y compris Majorque. Maître du royaume (1238), Jayme d'Aragon promulgua une charte pour protéger les potiers sarrasins de Xativa.



Fig. 152. — Lampe de mosquée en verre émaillé.

La verrerie[1]. — La verrerie arabe, plus encore que la céramique, fut essentiellement artistique. Les produits des fabriques d'Alep, de Damas, du Caire, leurs verres gra-

1. Gerspach, *la Verrerie*. Sur la céramique tunisienne, v. *Bull. Soc. de géog. commerciale*, t. XVIII. M. E. Masson y signale le caractère antique, phénicien et grec, qu'a conservé cette fabrication.

vés et dorés, surtout ces verres émaillés qu'on imite avec succès aujourd'hui dans les fabriques européennes, étaient fort recherchés pendant le moyen âge même en Occident. Mais, comme presque pour tous les arts musulmans, la décadence fut prompte, et dès le XVIe siècle les musulmans en étaient réduits à faire venir de Venise jusqu'à leurs lampes de mosquées, pour lesquelles leurs verriers rivalisaient autrefois d'élégance et d'habileté. Les Vénitiens même essayèrent d'aller fonder en Orient (notamment à Chiraz, en 1590) des fabriques de verre.

Les armes, Damas, Tolède. — La décadence fut moins prompte pour les armes. Damas, restée musulmane, aussi bien que Tolède, devenue chrétienne dès le XIe siècle, méritèrent longtemps leur renommée proverbiale pour la trempe de leurs lames et leur talent de *damasquinure.*

Tapisserie : Tokat, Chiraz, Kairoan; le voile de la Kaaba. — L'habileté des ouvriers musulmans se maintint surtout pour les tapisseries. Viollet-le-Duc remarque avec raison que l'art textile devait tenir une place considérable chez un peuple habitué à vivre sous la tente. Il y avait des fabriques célèbres à Dabik, Damas, Tokat; à Chiraz, en Perse, etc. Mœz-li-din-Allah faisait exécuter en 964 à Kairoan, près du Sahara, une tapisserie représentant la terre avec ses montagnes, ses mers, fleuves, routes, villes, spécialement Médine et la Mecque, et chaque localité était accompagnée de son nom en fils de soie, d'argent et d'or. Chaque année encore un immense voile est porté à la Mecque pour couvrir le sanctuaire tout entier de la Kaaba et remplacer l'ancien voile, dont les pèlerins se disputent les débris comme une relique. Malgré la supériorité des produits anciens, les fabriques d'Asie et d'Afrique nous envoient encore des tapis où s'affirme ce sentiment de la décoration qui fit la plus grande partie peut-être de la gloire artistique des Arabes.



Fig. 153. — Abbaye de Cluny.

LIVRE III

L'ART ROMAN

CHAPITRE PREMIER

L'ART EN OCCIDENT JUSQU'AU XIe SIÈCLE

I. AVANT CHARLEMAGNE. — Le christianisme et les Germains. — La barbarie. — La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. Théodoric : Ravenne, Rome. — La Gaule : saint Éloi.

II. CHARLEMAGNE. — Première Renaissance. — Aix-la-Chapelle. — Ingelheim. — Nouvelle barbarie.

I. — AVANT CHARLEMAGNE

Le christianisme et le germanisme. — La barbarie. — Tandis que la civilisation se maintenait en Orient et s'affirmait particulièrement par des œuvres d'art justement célèbres, la civilisation occidentale semblait ne pouvoir se relever des coups qui lui avaient été portés, et l'empire romain paraissait l'avoir entraînée dans sa chute. L'invasion[1] des Barbares avait bouleversé la société avant de la transformer. Nous n'avons pas à nous occuper des modifications profondes que les Germains introduisirent dans la politique et l'organisation sociale, mais nous devons rappeler qu'ils apportèrent à la civilisation euro-

1. Ce n'est pas le lieu de déterminer ici dans quelle mesure il y eut « infiltration » ou invasion proprement dite.

péenne quelques éléments nouveaux ou renouvelés, qui directement ou indirectement devaient avoir une action sur la poésie et l'art : un goût (obscur, il est vrai) de la nature dans sa simplicité et sa grandeur, un sentiment plus vif (et plus brutal aussi) de la personnalité, une forme différente de l'honneur et de la loyauté, du dévouement, tendances qui contribueront à constituer la chevalerie. Peut-être, malgré leur mythologie odinique, ont-ils aussi un sentiment plus abstrait de la Divinité. Sans doute beaucoup de ces nouveautés étaient de vieilles choses, et les Germains paraissaient surtout différents des Romains parce que les Germains étaient encore dans un état de civilisation que le monde antique avait traversé et dépassé. Mais, que cela tînt à la race ou à l'état social, le germanisme n'en allait pas moins avoir sur l'esprit humain une influence réelle, bien qu'elle ait été parfois bien exagérée. Quoi qu'il en soit, en attendant que sous l'action du christianisme et de l'Église, principale héritière de Rome, ces forces se fussent disciplinées, les Barbares apportaient surtout avec eux la barbarie. L'art véritablement digne de ce nom faillit disparaître presque complètement. Ce n'est pas que les Barbares germains cherchent à abolir de parti pris la civilisation gréco-romaine ; ils l'admirent au contraire ; ils préfèrent les constructions solides qu'ils rencontrent, aux chaumières de bois et de terre qu'ils avaient en Germanie ; mais ils admirent plutôt qu'ils n'imitent. La plupart étant déjà chrétiens, ils ne détruisent pas spécialement les églises ; mais ils les pillent, et, d'ailleurs, de combien de désastres et de ruines ne sont-ils pas cause ! Enfin le dégoût du présent, l'insécurité de l'avenir, la violence qui règne partout « lorsque se déchaînait la férocité des peuples et s'aiguisait la fureur des rois [1] », laissent peu de place à ce qui n'intéresse pas la défense de la vie de chaque jour.

1. *Feritas gentium desæviret regum furor acueretur* (Grég. de Tours.)

« Malheur à notre temps, dit Grégoire de Tours, parce que les études libérales ont disparu d'au milieu de nous ! »

La civilisation est moins atteinte dans les îles Britanniques et en Italie. — Théodoric. — Ravenne. Rome. — Deux pays font dans une certaine mesure exception à ce triste tableau. L'Italie et la Grande-Bretagne.

En Italie la civilisation antique a naturellement mieux résisté ; d'ailleurs les Byzantins devaient, dès la fin du VIe siècle et dans les deux siècles suivants, y raffermir les traditions classiques. Le roi des Ostrogoths, Théodoric, non seulement élève des monuments nouveaux, mais répare les anciens et les protège par des lois. Quoique arien, il respecte en général les églises catholiques et en construit de nouvelles pour son culte national. Il embellit surtout Vérone et Ravenne, ses capitales. Ravenne n'a presque rien conservé du palais qu'il s'y fit construire. Déjà, au VIIIe siècle, Charlemagne l'avait fait en partie détruire pour en employer les matériaux à ses constructions d'Aix-la-Chapelle. Mais on y voit encore les anciennes églises ariennes, San-Spirito, Santa-Maria in Cosmedin, et surtout la cathédrale arienne Saint-Apollinaire le Neuf, avec de magnifiques mosaïques, dont l'une nous donne une idée de ce qu'était le palais de Théodoric dans sa splendeur. On y voit aussi le tombeau que fit élever au grand Barbare la reine Amalasonthe, sa fille. Il a une rotonde couverte d'une coupole plate creusée dans une seule pierre de onze mètres de diamètre. Nous avons parlé plus haut de la Ravenne byzantine. A Rome on travaille à Sainte-Marie Majeure, à la basilique Saint-Laurent, à Sainte-Agnès, à Sainte-Constance, à Saint-Pierre, etc. ; on les décore de mosaïques.

Les îles Britanniques avaient été la partie de l'empire la première détachée de Rome, et elles avaient passé aussi par de terribles épreuves. Mais dès la fin du VIe siècle, les Anglo-Saxons, maîtres incontestés du pays, avaient été

évangélisés, et les missionnaires, avec la religion chrétienne, leur avaient apporté les premiers principes des arts: peinture, architecture, musique. La population allait jouir jusqu'aux invasions danoises d'une tranquillité inconnue sur le continent ; si bien qu'au ve siècle et jusqu'au ixe, les îles Britanniques furent le centre intellectuel le plus important de l'Occident. L'école d'Armagh, en Irlande, avait plus de 7,000 écoliers qui y venaient de toute l'Europe. C'est le Breton Alcuin que Charlemagne met à la tête de l'école du Palais.

La Gaule. Saint Éloi. — Le règne de Charlemagne marque une première renaissance pour les arts comme pour la civilisation tout entière, surtout en Gaule. Ce n'est pas à dire qu'on n'eût rien construit dans notre pays pendant la période précédente. C'est dans l'architecture que la tradition s'était le mieux conservée, et c'est là que la décadence avait été le plus lente à venir. Les villas des rois francs, bien différentes des habitations royales qui suivirent, présentent un aspect nouveau, quoiqu'elles aient des rapports avec les habitations rurales des grands personnages romains de la fin de l'empire. Dans les églises, le style latin présente encore quelques œuvres importantes. Mais, même sans parler de la beauté, les procédés de construction se perdent, et ces édifices sans élégance manquent aussi de solidité. Citons cependant au ve s. Saint-Martin de Tours par l'évêque *Perpétuus* (470) et l'ancienne cath. de Clermont par l'évêque *Namatius* (vers 450); au vi^e s. Saint-Pierre-et-Saint-Paul, devenue Sainte-Geneviève, et Notre-Dame de Paris. Au viie s *saint Géry*, mort en 655 évêque de Cahors, avait une grande renommée comme constructeur; mais l'honneur qu'on lui fait d'avoir retrouvé l'ancien système d'appareil en grosses pierres de taille montre que les traditions se perdaient. Saint Éloi a contribué à la construction de l'église de Saint-Denis, et fondé Solignac; mais il est plus

célèbre comme orfèvre que comme architecte. L'orfèvrerie était la principale forme du luxe et presque la seule forme d'art connue des Germains lorsqu'ils étaient au delà du Rhin; les seigneurs francs en avaient conservé le goût. Mais, depuis Dagobert, la décadence devient profonde [1].

II. — CHARLEMAGNE

Charlemagne. — Première renaissance des arts. — Aix-la-Chapelle. — Charlemagne s'efforça de renouer la tradition en art comme en politique. Le retour vers l'antiquité amena une renaissance, comme on le verra au XVe s. Pour répandre la civilisation romaine en Germanie, où elle ne s'était jamais établie, il plaça sa capitale près du Rhin, à Aix-la-Chapelle, qui fut appelée par les contemporains « la nouvelle Rome ». Il ne reste rien du palais impérial, mais la belle cathédrale qui couvre le tombeau de l'empereur a conservé, malgré les additions et les remaniements, le plan général sur lequel elle fut construite de 796 à 804 : forme circulaire avec coupole dans le genre de Saint-Vital de Ravenne. Cette imitation byzantine n'est pas générale dans les monuments carlovingiens; le système latin fut aussi en honneur. Sous l'impulsion de Charlemagne, de nombreuses constructions s'élèvent au delà comme en deçà du Rhin, aussi bien des palais que des églises. L'historien *Eginhard*, les prélats *Anségise*, *Ratgard* sont ses principaux architectes.

Le palais d'Ingelheim. — Ermold le Noir nous a conservé la curieuse description du palais d'Ingelheim (Hesse-Darmstadt), construit par Charlemagne de 768 à 774 et qui fut une des demeures préférées de Louis le Pieux.

1. C'est de Gaule cependant que Bède (673-735) ramène en Angleterre des maçons « capables de construire une église en pierre à la manière des Romains ». Il reste peu de chose des monuments mérovingiens. Citons deux baptistères : le temple Saint-Jean de Poitiers et le Panthéon de Riez, l'église de Savenières, la crypte de Jouarre et la chapelle de la Trinité (île Saint-Honorat) où l'on voit la coupole la plus ancienne de notre région.

Il n'en reste que des débris informes. On est étonné du rôle considérable que la peinture jouait dans l'ornementation de cet ensemble d'édifices. « Sur un des côtés de l'église, une suite ininterrompue de tableaux retraçait dans leur ordre tous les faits de l'Ancien Testament, depuis la création de l'homme; sur le côté opposé étaient représentés tous les détails de la vie terrestre du Christ. » La décoration du palais montrait quelle était la puissance des souvenirs antiques : on y voyait l'histoire de Ninus, Cyrus, Phalaris, les conquêtes d'Alexandre, l'histoire d'Annibal, les conquêtes des Romains. « Dans une autre partie de l'édifice, on admire, dit Ermold, les hauts faits de nos pères et les œuvres éclatantes d'une piété fidèle, à une époque plus rapprochée de nous; les exploits de César, qui unissait les Francs à la glorieuse Rome; les principaux faits de guerre de Constantin et de Théodose; les grandes actions du premier Charles (Charles-Martel), de Pépin et de Charlemagne lui-même. Ces faits mémorables et d'autres encore décorent ce palais; on s'en repaît les yeux, et c'est un plaisir de les contempler. »

Il reste très peu de constructions de l'époque de Charlemagne. Signalons St-Philbert de Grandlieu, N.-D. d'Aubune, l'église de Germiny des Prés, reconstruite récemment dans sa forme primitive, ou... à peu près, la petite église de Suèvres, qui a été plus respectée. Les 22 arches du pont de Pont-de-l'Arche (965) existaient encore en 1856.

Miniature. — Charlemagne avait aussi beaucoup encouragé l'art de la miniature; nous avons entre autres, pour le IXe siècle, l'évangéliaire de Charlemagne, œuvre de *Gondescalc*, et la Bible de Charles le Chauve.

Nouvelle barbarie. — L'œuvre de Charlemagne ne devait pas durer; l'Occident allait être replongé dans un état plus déplorable encore qu'au Ve et au VIe siècle par les guerres civiles et par l'invasion des Hongrois, des Sarrasins et surtout des Normands, peuples plus destructeurs encore que les premiers Barbares, parce qu'ils voulaient moins conquérir que piller pour emporter, parce qu'ils ravageaient pour le plaisir, et parce que, infidèles ou païens, ils aimaient surtout à détruire les églises.

CHAPITRE II

RENAISSANCE DU XIe SIÈCLE. — ORIGINE, FORMATION, CARACTÈRE DE L'ART ROMAN[1].

Le XIe siècle. — La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Architecture. Supériorité de la France. — L'art roman. — Plan général d'une église romane. — Problème de la voûte. — Les incendies des Normands. La voûte appliquée au plan basilical. Contreforts, arcs-doubleaux. — Les bas côtés. Éclairage des nefs. — Influence byzantine. Coupole. Saint-Front de Périgueux. Imitation du Saint-Sépulcre. — Les clochers. Variété de l'art roman. Richesse de l'ornementation. La querelle de saint Bernard et de Suger. — Construction des monuments romans. La foi. L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. Cluny. Le Mont-Cassin. Importance donnée à l'étude de l'architecture. Les pèlerinages. Les ouvriers et les directeurs de travaux.

Le onzième siècle. La société. Féodalité, Église, Chevalerie. — Avec le XIe siècle commence une nouvelle renaissance. A cette date, un monde nouveau s'est constitué. Les invasions sont enfin terminées. La féodalité est complètement établie; elle a formé entre toutes les classes de la société des liens étroits et l'a enfermée dans un cadre régulier qui résiste dans son ensemble aux violences particulières dont cette époque est encore trop pleine. Au pied de l'habitation seigneuriale qui s'agrandit et devient

1. Viollet-le-Duc, *Dictionn. de l'arch. franç. du* XIe *au* XVIe *s.*; *Dictionn. du Mobilier français*; *Hist. d'une cathédrale, d'un hôtel de ville, d'un château.* — Quicherat, *Mélanges d'archéologie du moyen âge.* — Anth. Saint-Paul, *Hist. monum. de la France.* — Darcel, *le Mouvement archéol. relatif au moyen âge* (*Gaz. des B.-A.*, 1873). — Corroyer, *Archit. romane.* — Baron Taylor, *Voyage pittoresque dans l'ancienne France.* — Roy, *l'An mille.* — De Caumont, *Cours d'antiquités monumentales.* — Révoil, *Archit. romane du midi de la France.* — Alb. Lenoir, *Archit. monastique.* — Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes.* — Dehio et Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes.* — Brutails, *l'Archéologie du moyen âge et ses méthodes.* — Batissier, *Art monumental.* — Enlart, *Manuel d'archéologie du moyen âge,*

moins exclusivement une forteresse; autour de l'ancien sanctuaire réparé ou reconstruit, se sont groupées des populations qui commencent à respirer après tant d'épreuves. L'Église chrétienne, qui est restée debout au milieu de ces révolutions, a vu son influence grandir dans les malheurs mêmes. Elle a été la consolation et le refuge. Malgré une organisation sociale essentiellement morcelée et où tout dépend de l'hérédité, elle garde toujours le goût de l'unité et de la centralisation. Ses plus hautes dignités sont ouvertes à tous; elle continue sur ce point la tradition romaine. La chevalerie, qui joint bientôt un caractère religieux à son caractère féodal et militaire, est aussi une institution indépendante du territoire et s'étendant à toute la chrétienté. Elle sera comme l'Église, et d'une manière différente, un instrument d'union morale entre les diverses parties de la société : elle adoucira les mœurs, comme elle élèvera les sentiments, et, en répandant le goût de l'élégance et de la délicatesse, elle aura sur l'art une action qui ne tardera pas à se faire sentir, moins grande, sans doute, que sur la poésie, mais cependant très appréciable. Plus tard à ces diverses forces : Église, chevalerie, seigneurie féodale, s'ajoutera le grand mouvement communal, qui contribuera aussi, pour une bonne part, à ce développement artistique. Rien ne peut mieux faire comprendre le moyen âge que la vue d'une cathédrale et d'une abbaye, d'un château et d'un hôtel de ville.

Architecture. — Supériorité de la France. — Les panégyristes de ce temps encore si discuté ont fait tort à leur cause en demandant la même admiration pour toutes ses manifestations intellectuelles. Ce n'est pas dans ses poèmes chevaleresques, quelque mérite qu'ils aient d'ailleurs, que le moyen âge a donné sa mesure. La *Chanson de Roland* est bien loin de l'*Iliade;* mais nos cathédrales n'ont à redouter aucune comparaison. Ces poèmes de pierre, grandioses et

familiers à la fois, simples dans les lignes générales et merveilleux dans le détail de leur agencement ou de leur ornementation, ces grandes masses si légères et si imposantes où les pierres semblent vivre encore après tant de siècles, sont la véritable épopée du moyen âge. C'est là qu'il a fait passer véritablement son âme. Entre les chansons de la Table-Ronde et Notre-Dame de Paris, qui est cependant du même temps, on dirait qu'il y a, non seulement pour la conception du beau, mais pour l'habileté professionnelle, une distance de plusieurs générations. A cette époque la France ne tarde pas à devenir le centre de la civilisation occidentale. C'est chez elle que l'on voit les chevaliers les plus courtois et les plus braves, les trouvères ou les troubadours les plus harmonieux et les plus habiles, les théologiens et philosophes les plus profonds et les plus subtils; c'est chez elle que l'on vient chercher de toute la chrétienté les maîtres les plus autorisés. Cette supériorité reconnue de notre pays se montre dans les arts. C'est par là que s'affirme surtout la puissance et l'originalité de son génie. C'est sur notre sol que se sont constituées et développées les diverses formes architecturales qui ont servi de modèle à toute la chrétienté romaine. Résumer l'histoire de l'art fançais au moyen âge, c'est résumer l'histoire de l'art occidental tout entier. Mais avant d'arriver à se constituer pleinement, l'architecture que l'on a appelée romane allait encore passer par une période de tâtonnements et d'essais.

Art roman[1]. — Après les terribles épreuves que l'Occident avait traversées, il y eut, dès la fin du xᵉ et surtout au début du xiᵉ siècle, comme un réveil de vie dont les arts sont les premiers à profiter. « Aux environs de l'an

1. La dénomination d'art roman ne date que de notre siècle. Cette dénomination, proposée par de Gerville à la Société des Antiquaires de Normandie, fut adoptée par de Caumont dans ses *Essais sur l'architecture religieuse au moyen âge* (1825), et depuis généralement acceptée.

1000, dit le contemporain Raoul Glaber, dans tout l'univers, mais surtout en Italie et en Gaule, on se mit à reconstruire les églises, bien que pour la plupart ce ne fût pas nécessaire; mais c'était à qui, entre les populations chrétiennes, aurait les plus beaux édifices. On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises[1]. » Alors apparaît l'art roman proprement dit. Il succède au style latin, parcourt une période de formation (*roman primitif*), et prépare le style gothique, qui paraîtra vers le milieu du XIIe siècle.

Plan général d'une église romane. — L'église romane a pour point de départ la basilique; mais elle la développe et en modifie le plan. Nous prendrons pour exemple l'église abbatiale de Cluny, quoiqu'il n'en reste que des débris, parce qu'elle fut peut-être la plus complète des constructions romanes et qu'on y trouve réunis les éléments qui manquent souvent ou sont séparés ailleurs. Les indications que nous donnerons à cette occasion conviendront également pour le style gothique, qui sur ce point n'a pas sensiblement innové.

En général, les églises romanes ou gothiques présentent le plan d'une croix latine. Elles se composent d'une *nef* centrale (CC), accompagnée le plus souvent de deux nefs collatérales ou bas-côtés (PP). Quelquefois le nombre des nefs est porté à cinq (MM), comme à Cluny et à N.-D. de Paris, à sept comme à N.-D. d'Anvers. L'église peut être encore élargie par des chapelles qui s'ouvrent sur les collatéraux. Les nefs aboutissent à un *transept* (DD) qui marque le petit bras de la croix. On appelle *croisée* la partie de l'église où le transept coupe la nef. Il y avait parfois, comme à Cluny, un second transept (EE). Au delà du transept commence le *chœur* (F). Parfois les bas-côtés s'arrêtent au transept, mais le plus souvent ils se prolongent dans le chœur et en se réunissant au fond de l'édifice forment le *déambulatoire*. Derrière le

1. Les fidèles rebâtissent en les améliorant non pas seulement les basiliques épiscopales et les monastères, mais même les petits oratoires.

sanctuaire (K) se trouve un hémicycle ou abside (OO), où s'ouvrent souvent des *chapelles absidales*. L'abside n'est pas nécessairement circulaire ; elle est aussi polygonale. Les bas-côtés, les transepts peuvent avoir leurs absides distinctes. A Cluny, à Saint-Benoît-sur-Loire, etc., l'église est précédée d'un narthex B. A Cluny il s'ouvre sur un parvis à degrés (A), par un portail flanqué de deux grandes tours carrées crénelées et surmontées de toits en pyramide. L'église avait quatre autres clochers en D, L, D, S. Trois au grand transept, un sur la croisée du petit. Les trois premiers étaient portés sur des coupoles, en pendentif. Presque toutes les églises du moyen âge sont disposées de manière à présenter le chœur à l'orient, par conséquent la façade à l'occident, le flanc gauche au nord et le flanc droit au midi.

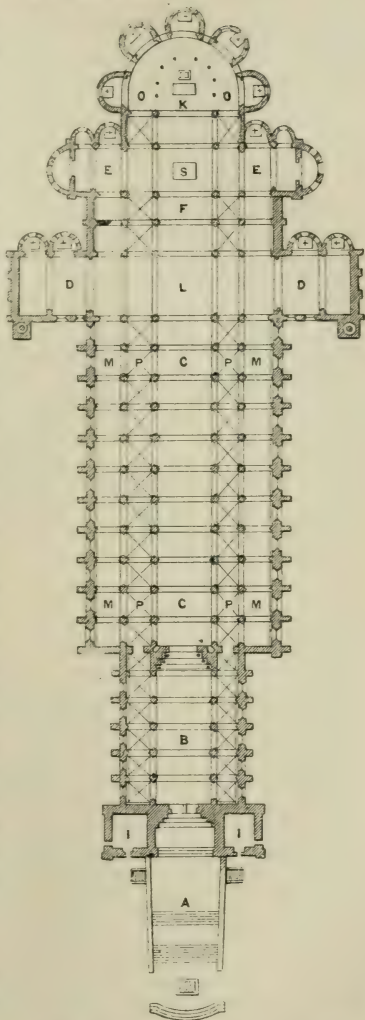


Fig. 154. — Plan de l'église de Cluny.

Problème de la voûte. — La voûte appliquée au

plan basilical. — Mais ce qui caractérise surtout l'architecture romane, c'est la voûte : la voûte employée d'une manière générale à la couverture des nefs et l'abandon successif et finalement complet des couvertures en charpente qui dominaient dans les basiliques [1]. Sans doute le style latin avait connu et pratiqué l'arcade et la voûte; mais ce qui sépare le style roman du style latin, c'est le changement du principe de construction ; c'est, comme on l'a dit, la substitution désormais systématique et constante de l'arc à l'entablement, des piliers assez forts et convenablement espacés aux colonnades, et surtout de la voûte aux plafonds toutes les fois que la chose paraît possible. Fut-ce là simplement une question d'art ? Ce fut aussi une conséquence des incendies allumés par les Normands. Les Normands avaient montré combien les anciennes églises



Fig. 155. — Voûte d'arête ogivale (deux travées).

1. Quelle que soit la forme de l'arc qui engendre la voûte, circulaire, elliptique, ogivale, etc., on distingue, sans parler des coupoles et des formes qui s'y rattachent, trois espèces principales de voûtes : 1° La *voûte en berceau* est celle dont les naissances portent sur deux murs parallèles et perpendiculaires (fig. 156). 2° La *voûte d'arête* est formée par l'intersection de deux voûtes en berceau, se coupant de manière à former des angles saillants sur l'intrados ou surface intérieure de la voûte (fig. 155 et 165). 3° La voûte est *en arc de cloître* lorsque l'intersection forme des angles rentrants sur l'intrados. La voûte constitue alors une sorte de calotte composée de quatre triangles curvilignes se réunissant en un même point. La clef de voûte, qui est en croix dans la voûte d'arête, est carrée dans la voûte en arc de cloître.

étaient faciles à détruire : ils entassaient de la paille et des fagots sur le sol, la flamme montait, gagnait le plafond de bois, qui s'écroulait bientôt, entraînant avec lui une bonne partie de l'édifice. On voulut éviter à l'avenir de pareils désastres et substituer partout la pierre au bois. Le problème fondamental, dit M. A. Saint-Paul, résumant la théorie de Quicherat[1], était de réunir deux éléments qui paraissaient d'abord irréconciliables : le plan basilical et la voûte. Ce problème peut se formuler ainsi : « Étant donnée une église de forme basilicale à trois nefs ou même davantage, la voûter entièrement par le procédé le plus simple, le plus solide, le plus franc, le plus universel, sans rien retrancher ou réduire de l'édifice, en introduisant au contraire ou en admettant des amplifications. »



Fig. 156
Voûte en berceau cylindrique avec arcs-doubleaux.

C'est autour de ce problème de la voûte qu'on peut grouper presque toute l'histoire de l'architecture du moyen âge et même des temps modernes. Il suffit de rappeler les noms de Brunelleschi et de Michel-Ange, de Sainte-Marie des Fleurs et de Saint-Pierre. Même aujourd'hui dans nos grands travaux publics : ponts, viaducs, tunnels, halles, gares, n'est-ce pas toujours au fond le même problème qui s'impose pour satisfaire à des besoins nouveaux ? Le développement récent pris par l'architecture métallique n'en est-il pas une solution nouvelle ? Cette solution avait déjà attiré l'attention par des succès importants, quand le dôme central et la galerie des machines de l'Exposition

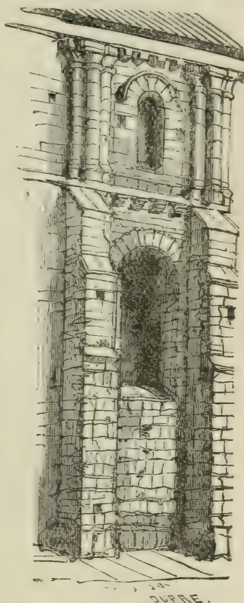
1. Cette théorie était absolument neuve lorsque M. Quicherat l'exposa, et elle est aujourd'hui tellement passée dans le domaine public qu'on ne pense même plus à lui en faire honneur. Elle est cependant la base de l'archéologie monumentale du moyen âge. Mais c'est dans son cours qu'il la fit connaître.

de 1889 sont venus lui donner une grande popularité. Rien ne montre mieux, que l'étude de la voûte à travers les âges, les rapports intimes qui lient la théorie à la pratique, et comment elles se prêtent un mutuel appui.

Contreforts. Arcs-doubleaux. — Les architectes du moyen âge ne réussirent pas du premier coup à trouver la solution qu'ils cherchaient. Nous voyons en effet les constructeurs du xe et même du xie siècle faire des essais divers. La plupart des monuments de ce temps se sont d'abord écroulés. Alors on multiplie les précautions : on ne voûte qu'une partie de l'église, le chœur par exemple, la croisée du transept, ou seulement les bas côtés. La difficulté vient surtout de ce que, à la différence des constructions en plate-bande qui pèsent perpendiculairement sur leurs supports, la voûte exerce une poussée latérale considérable sur les murs qui la soutiennent, tend à les écarter et à les renverser en s'effondrant elle-même. On a recours alors à des murs très épais, présentant de rares ouvertures, et fortifiés de contreforts ou piliers extérieurs engagés dans les murs, là où l'on pense que la poussée sera la plus forte (fig. 157). On soutient la voûte par des *arcs-doubleaux,* cordons de maçonnerie qui *doublent* la voûte sur certains points et viennent porter sur des piliers (fig. 156). Pour mieux équilibrer encore la poussée, on a recours, pour chaque travée [1], à des voûtes d'arêtes au lieu de voûtes en berceau, et l'on fait porter ces voûtes sur des arcs-doubleaux qui se croisent en diagonales (fig. 155). « La voûte se déploya sur ces arcs diagonaux, construits en matériaux de choix, comme la toile d'une tente sur les baguettes qui la supportent. » La poussée augmente avec la largeur : on resserra les nefs.

1. La voûte d'arête fut d'abord surtout employée pour la croisée du transept. On appelle *travée* la partie de la nef comprise entre deux piliers consécutifs. La travée d'une voûte sera la partie de cette voûte portant sur deux piliers voisins et sur les deux piliers qui leur font face (fig. 155).

Les bas côtés. — Éclairage des nefs. — C'était un problème particulièrement délicat d'ajouter des bas côtés à une église dont la grande nef était voûtée. Car en ce cas la poussée portera justement sur des murs en grande partie évidés, puisqu'il faudra bien établir des communications continues entre la grande nef et les nefs latérales. Alors, comme à Saint-Savin (XIe siècle), on élève les arcs de ces bas côtés jusqu'à la naissance du berceau de la voûte centrale, de manière que les voûtes d'arêtes qu'on a employées de préférence pour couvrir les bas côtés viennent contre-buter le berceau central. Pour plus de solidité, l'église s'éclaire seulement par le transept et l'abside. Pour les nefs proprement dites on n'ose d'abord donner du jour que par les fenêtres des bas côtés; il n'y en a pas dans la nef centrale. Mais dès la fin du XIe siècle, à Saint-Paul d'Issoire par exemple, on imagine de placer au-dessus des bas côtés proprement dits une seconde galerie formant un second étage. La galerie basse est couverte par des voûtes d'arêtes fortement soutenues d'arcs-doubleaux latéraux et transversaux. La galerie haute s'ouvre sur la nef par des arcatures reposant sur des colonnettes et éclairées par des jours ménagés dans le mur extérieur qui continue en élévation les murs des bas côtés. Cette galerie est couverte en demi-berceaux soutenant la voûte centrale et s'élevant presque aussi haut qu'elle. Ces demi-berceaux sont comme un arc-boutant continu (*V.* p. 321).


Fig. 157. — Contreforts romans.

Influence byzantine; la coupole. — Saint-Front de Périgueux. — Imitation du Saint-Sépulcre. — Les architectes de l'époque romane trouvèrent une nouvelle occasion de perfectionner leurs procédés et de varier leurs formes dans l'imitation des monuments de l'Orient. Saint-Front de Périgueux, qui réunit le plan byzantin aux procédés de construction de l'Aquitaine, en est

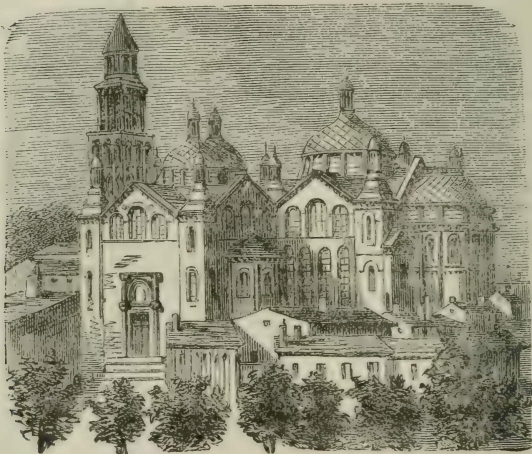


Fig. 158. — Saint-Front de Périgueux.

l'exemple le plus célèbre. Les relations de la Gaule avec la capitale de l'Orient chrétien n'avaient jamais été interrompues, comme le prouvent, par exemple, l'envoi des ornements de patrice fait par l'empereur Anastase à Clovis, et l'histoire de Gondowald.

L'influence de Saint-Front se fit sentir dans toute la région (*V.* p. 306). D'ailleurs Jérusalem attirait vers l'Orient un nombre croissant de pèlerins, qui revenaient l'esprit d'autant plus frappé des monuments qu'ils avaient vus, qu'ils y attachaient de plus précieux souvenirs. Le

Saint-Sépulcre a été imité dans tout l'Occident, à Neuvy (Cher), à Rieux-Mérinville (Aude), à Cambridge, etc. Les Templiers, par les nombreuses églises qu'ils élèvent, contribuent à répandre ces imitations. On en voyait la preuve encore, il y a cent ans, au Temple de Paris, dont la chapelle, comme nous l'apprend M. de Curzon dans son livre sur *la Maison du Temple,* fut vendue en 1795 à un perruquier nommé Carlet, à condition qu'elle serait démolie

Les clochers. — Un autre élément de variété pour l'art roman fut l'importance donnée aux clochers, conséquence du développement de l'usage des cloches. On les plaçait soit tout près, mais séparés, de l'église, comme on le fit longtemps encore dans le Midi ; en Italie (Florence, Pise), en Aquitaine (Saint-Michel et le Peyberland de Bordeaux) ; soit des deux côtés de la façade, soit sur la croisée du transept ; et dès le xie siècle on vit jusqu'à trois tours dans les grandes églises. La confiance des architectes croît de génération en génération, leurs églises deviennent de plus en plus majestueuses, tout en étant plus élégantes et moins sombres ; les fenêtres sont ornées de colonnettes et de moulures, et nous arrivons à un roman qu'on a pu appeler le roman fleuri. Cette richesse de décoration se développe surtout librement dans les portes, qui sont, comme on l'a dit, les véritables bijoux des églises romanes.

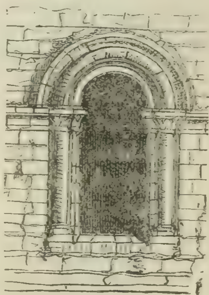


Fig. 159.
Fenêtre romane.

Variété de l'art roman. — Richesse de l'ornementation. — Querelle de saint Bernard et de Suger. — Tous les plans que réalisera l'art gothique et d'autres qu'il dédaignera ont été exécutés par les architectes antérieurs. Forme basilicale, croix grecque, croix latine, croix archiépiscopale, précédées ou non de porches et de narthex,

— églises circulaires (plus ou moins imitées du Saint-Sépulcre), polygonales (Ottmarsheim), triangulaires (Planès, dans les Pyrénées-Orientales), en trèfle (N.-D. d'Aubune), — voûtes de divers modèles appliquées à la couverture des nefs, — coupoles (Angoulême, Solignac) ou pyramides aveugles (à Saint-Ours de Loches) couvrant chaque travée de la voûte centrale, etc. Cette imagination se montre également dans les clochers et les tours, qui s'élèvent déjà à des hauteurs considérables, dans les piliers octogones, cylindriques ou carrés, avec des colonnettes engagées au sommet desquelles s'épanouissent les nervures des arcs-doubleaux, dans les chapiteaux qui empruntent leurs ornements aux divers règnes de la nature, comme aux formes géométriques les plus diverses. Elle se montre mieux encore, quoique d'une façon un peu barbare, dans la richesse de la décoration; car les églises romanes se prêtent plus aisément, avec leurs larges surfaces de pierre, à la peinture et à la sculpture, que ne le feront souvent les églises gothiques. Le luxe devient tel qu'il soulève une controverse à la fois religieuse et artistique qui est un épisode intéressant et imprévu dans l'histoire du moyen âge. La plus grande autorité morale de l'Église se fait entendre pour blâmer ces prodigalités frivoles. Saint Bernard s'inquiète et s'indigne.

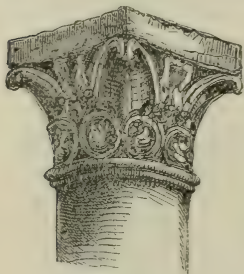
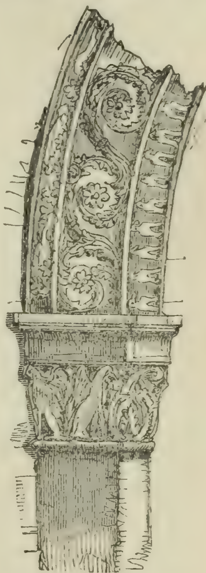


Fig. 169.
Chapiteau roman.

La verve de l'illustre orateur se donne carrière dans une lettre datée de 1125[1]. « A quoi bon, devant des frères qui lisent, ces monstres ridicules et ces étonnantes difformités? Que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces cen-

[1] Il est inutile de faire remarquer l'intérêt de ce passage comme description de l'ornementation des églises romanes. La 2e croisade est de 1147.

taures, ces tigres tachetés, ces chasseurs sonnant du cor ? Vous pouvez voir plusieurs corps se réunir sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps, un quadrupède à queue de serpent à côté d'un serpent à tête de quadrupède, un monstre cheval par devant et chien par derrière, un animal à cornes traînant le corps d'un cheval ; enfin de toutes parts une variété de formes si étonnantes qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres. Grand Dieu ! si l'on n'est pas honteux de tant de futilité, comment du moins ne regrette-t-on pas tant de dépenses ? » Saint Bernard s'élève aussi contre le luxe de l'orfèvrerie ; mais il ne s'en tient pas là ; il condamne la hauteur immense des églises, leur longueur extraordinaire, l'inutile ampleur de leurs nefs, la richesse des matériaux polis, les peintures qui attirent le regard. « O vanité des vanités ; mais encore plus insensée que vaine ! L'église brille dans ses murailles, elle est nue dans ses membres. Elle couvre d'or ses pierres, et laisse ses fils sans vêtements. » On le voit, les questions posées par saint Bernard étaient graves, et, pour nous en tenir aux arts, les Chartreux, allant plus loin que les moines de Clairvaux, détruisirent plus d'une fois dans leurs églises les décorations déjà faites.


Fig. 161. — Archivolte romane.

Cependant un autre personnage dont l'autorité était considérable aussi dans l'Église, mais qui était aussi un homme d'État et par conséquent un esprit moins exclusif, Suger, abbé de Saint-Denis et ministre de Louis le Gros, n'hésite pas à se mettre en opposition sur ce point avec celui qui était alors le grand maître des âmes. Il y a quelque chose de piquant dans le spectacle de ces deux hommes éminents montrant en matière d'architecture cette même divergence de point de vue qui amène, vingt ans plus tard, leur désaccord, autrement

célèbre, sur la grande question des croisades. Suger ne dogmatise pas, il n'impose pas son avis, il ne condamne pas l'avis contraire : « Que chacun pense sur ce point ce que bon lui semble ; quant à moi, j'avoue me complaire dans cette opinion que plus les choses ont de prix, plus il y a d'obligation à les consacrer au service du Seigneur[1]. »

Construction des monuments romans. La foi. — Quoi qu'il en soit, le nombre, la beauté des monuments romans, la rapidité relative de leur construction dans un temps où les territoires politiques étaient morcelés, et par conséquent les budgets peu considérables, où les transports rencontraient tant d'obstacles, où le talent pouvait plus difficilement se former, où l'on manquait des machines qui rendent plus aisés les travaux publics, méritent une double admiration. Le soin le plus remarquable est en général apporté dans l'exécution des travaux, comme dans le choix des matériaux, qu'on va chercher à de grandes distances s'ils y sont meilleurs. A cet égard les édifices gothiques seront peut-être inférieurs. Si tant de difficultés ont été surmontées et de pareils résultats obtenus, c'est que l'activité et l'intelligence étaient soutenues, chez les hommes de cette époque si voisine de la barbarie, par une foi vive, par la confiance que Dieu leur savait gré des efforts qu'ils faisaient pour honorer son nom.

L'art roman est surtout monastique. — Les abbayes. — Cluny. — Le Mont-Cassin. — Importance donnée à l'étude de l'architecture. — Les pèlerinages. — Les ouvriers et les directeurs de travaux. — Les constructions les plus importantes de l'époque romane sont des abbayes, et non des cathédrales[2]. L'art est alors monasti-

1. Les mêmes questions s'agitaient au temps de la Renaissance sous une autre forme. Il suffit de rappeler les noms de Savonarole et de Léon X. Ce fut le pape Jules II qui décida Raphaël à faire sa première peinture profane, et cette peinture fut l'*École d'Athènes*.

2. Il faut faire une exception pour la région du Rhin, où déjà les villes libres étaient puissantes et où les évêques avaient de plus grands territoires et de plus grandes richesses qu'ailleurs

que. Pendant la période des invasions, l'art s'était réfugié dans les cloîtres avec les lettres, les sciences et presque toute la civilisation aussi bien intellectuelle que morale. C'est là seulement qu'on avait pu trouver des hommes assez énergiques et assez patients pour arrêter les progrès de la barbarie, mettre quelque ordre dans le chaos que présentait l'Europe. Jamais d'ailleurs le goût des choses de l'esprit n'y avait été abandonné. Un chroniqueur nous apprend, par exemple, que le moine de Saint-Gall *Tutilo* était éloquent, avait une belle voix, était ciseleur, peintre, musicien, orfèvre, architecte et poète. Malheureusement il n'est rien resté de ce Léonard de Vinci du IXe siècle. Si même en Italie, le monastère du Mont-Cassin a eu une grande influence, on peut juger de ce que fut au delà du Rhin, dans des pays encore barbares, l'action des monastères fondés ou développés par les Carolingiens : Fulde, Lorch, Corvey, Hildesheim, Saint-Gall, Ratisbonne, Mayence. Ils ont civilisé la Germanie. Ils n'égalent point cependant en général les monastères français, nombreux dès le temps des Mérovingiens : Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Riquier, Fontenelle, Corbie, Cîteaux, Clairvaux, Saint-Germain des Prés de Paris, et surtout Cluny, etc.

Cluny avec ses deux mille maisons répandues dans toute l'Europe et jusqu'en Orient a été un foyer incomparable. Cluny (et c'est l'opinion de Viollet-le-Duc) a joué un rôle non moins grand dans l'histoire de l'art que dans la politique, dans la religion et dans la science. Puisque la règle de saint Benoît imposait le travail manuel à ses disciples, nulle occupation ne pouvait leur convenir davantage que d'élever de beaux monuments à la gloire de Dieu. « Les moines travaillaient, dit Montalembert, en chantant des psaumes, et ne quittaient leurs outils que pour aller au sanctuaire ou au chœur. Les supérieurs ne se bornaient pas à tracer des plans et à surveiller les travaux ; ils donnaient l'exemple du courage et de l'humilité et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef, les abbés ou

les religieux appartenant à des maisons princières se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. Mais ils ne s'en remettent pas seulement à Dieu du soin de guider leur main. »

Parmi toutes les études auxquelles ils peuvent et doivent se livrer, l'architecture est réputée sainte par excellence : c'est elle qui élève la maison du Seigneur. Un des premiers devoirs de l'abbé, du prieur, du doyen d'une communauté, c'est de savoir tracer le plan d'une église et de pouvoir en diriger la construction. On voit des moines entreprendre de longs voyages, aller jusqu'à Constantinople pour se fortifier dans cette étude. Et ce n'est pas seulement dans le clergé régulier que cette science est d'obligation : il faut que les évêques président aux travaux de leur cathédrale, comme les moindres prêtres à ceux de leur église. Mais si presque tous les directeurs de travaux et les dessinateurs des plans sont des moines ou des prêtres, cet art n'est pas pour cela réservé à une caste ; les populations des villes comme celles des campagnes, les nobles et les roturiers, les riches et les pauvres, concourent à l'exécution des édifices sacrés avec un admirable empressement.

Sans parler de Rome ni de Jérusalem, plusieurs monastères devaient leur célébrité aux pèlerinages dont ils étaient le but, et attiraient la chrétienté tout entière, comme Saint-Michel en Normandie, Saint-Jacques-de Compostelle en Galice, le tombeau de saint Benoît au Mont-Cassin. Grâce aux dons des pieux voyageurs, bien des églises qui se trouvaient loin des grandes villes purent prendre un développement considérable et recevoir un luxe de décoration qui n'étonne pas, puisque de nos jours il y a des faits analogues.

Le sentiment religieux explique, aussi bien que l'injuste négligence des contemporains, pourquoi si peu de noms des grands artistes de ce temps sont parvenus jusqu'à nous. Ces artistes, en effet ne cherchaient pas la gloire ;

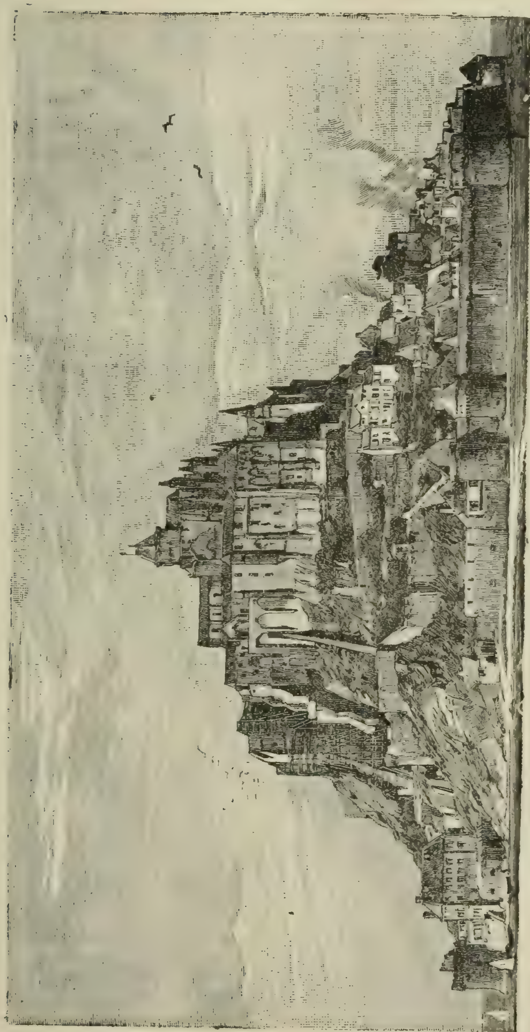


Fig. 162. — Le Mont Saint-Michel au Péril de la mer.

ils travaillaient pour Dieu seul : ils auraient dit, comme les Templiers : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.* Les règles monastiques leur imposaient entre toutes la vertu d'humilité. « Si quelqu'un des médecins, écrivains ou autres artistes, appartenant à nos monastères, s'enorgueillit à cause de son habileté ou bien à cause des profits qu'il aura procurés à la maison, que l'exercice de son art lui soit interdit jusqu'à ce qu'on le voie suffisamment humble. » D'ailleurs, l'anonymat de l'art et de la poésie est un trait des civilisations naissantes, comme on le voit pour la Grèce homérique.

Parmi les rares noms connus de ces artistes, citons : *Jean de Vendôme,* architecte de la première cathédrale du Mans; *Osbern,* abbé d'Ouche, et *Vulgrin,* abbé de Saint-Serge d'Angers, morts tous deux en 1065; *Raymond Gayrard,* à qui l'on attribue le chœur de Saint-Sernin de Toulouse; *Guinamand,* architecte et sculpteur, qui vivait à la Chaise-Dieu en 1077; *Gondulphe,* mort en 1107 évêque de Rochester, qui dirigea probablement les travaux de la première église du Bec et de Saint-Étienne de Caen; enfin l'abbé *Hugues,* qui, aidé du moine *Gauzon,* puis d'*Hedelon,* chanoine de Liège, donne le plan de l'église de Cluny. Commencée vers 1089, elle fut terminée sous l'abbé *Pierre de Montboissier* en 1131, et complétée en 1220 par l'addition d'un narthex gothique. Elle avait 172 mètres de longueur totale, dont 36 pour le narthex, deux transepts de 67 et de 32 mètres, une voûte de 33 mètres de haut, plus élevée que celle de bien des églises gothiques célèbres, cinq nefs (trois au narthex), six clochers, un parvis à degrés, et l'emportait même sur les grandes cathédrales romanes des bords du Rhin, Worms et Spire[1].

1. Longueur totale de Notre-Dame d'Amiens, 138 m. Hauteur de la voûte de la grande nef à Notre-Dame de Paris, $33^{m},80$; de la grande nef à Rouen, 28 m. ; longueur de la cathédrale de Worms, 157 m. , de Spire, 158 m.

CHAPITRE III

DÉVELOPPEMENT DE L'ART ROMAN

LES DIVERSES ÉCOLES DE L'ART ROMAN. — Prépondérance de l'architecture française. — Écoles de Bourgogne (Cluny), d'Auvergne (Notre-Dame du Port, à Clermont), d'Aquitaine (Saint-Sernin de Toulouse), de Provence (Saint-Trophime d'Arles), du Poitou (Saint-Hilaire de Poitiers), du Périgord (Saint-Front de Périgueux), du Limousin (Solignac), de l'Angoumois (cathédrale d'Angoulême), de la Loire (Saint-Martin de Tours, Saint-Benoît). — L'art roman au nord de la Loire; Normandie (Caen, Mont-Saint-Michel). — Extension de l'influence française. Angleterre (Norwich), Scandinavie (Rœskild), Orient (Saint-Sépulcre), Espagne (Saint-Jacques-de-Compostelle), Belgique (Tournai). — École rhénane (Worms, Spire). — Italie : Pise, Florence, Vérone, Milan. Les baptistères, les cimetières. — Sculpture. Peinture, fresques, vitraux. — Conclusions sur l'art roman.

Les diverses écoles de l'art roman. — Prépondérance de l'architecture française[1]. — L'architecture française occupe, dès la période romane, le premier rang, qu'elle conserve pendant tout le moyen âge, moins encore par la beauté et le nombre des monuments élevés que parce que c'est sur notre sol, en y joignant la rive gauche du Rhin, que l'art roman s'est principalement constitué, a marqué les phases de son développement et accompli ses progrès décisifs. C'est en France qu'ont été créés les types les plus variés; c'est en France que se sont constitués, à partir de la fin du XIe siècle, la plus grande partie des écoles architecturales qui devaient se continuer, en changeant,

1. V. l'*Histoire de l'Architecture* de Choisy, t. II et l'*Histoire monumentale de la France* d'Anthyme Saint-Paul. Cet excellent ouvrage n'a que le tort (et on ne doit pas sans doute l'imputer à l'auteur) de ne pas indiquer les sources. — Pour l'architecture civile et les arts industriels, voir le livre suivant, ch. III et IV.

il est vrai, d'importance relative, pendant la période ogivale. Ces écoles se reconnaissent à la différence non seulement du style de leurs monuments, mais à la nature de leurs matériaux et de leur système d'ornementation.

A leur tête se placent l'école bourguignonne, l'école d'Auvergne et, en dehors de France, l'école rhénane.

École de Bourgogne. — Cluny. — L'école bourguignonne a pour centre Cluny. Par l'influence qu'elle a exercée et par celles qu'elle a acceptées (écoles lombarde et rhénane), tout en gardant son originalité, elle résume mieux que d'autres les principaux caractères de l'art roman. Elle se distingue par la hauteur de ses voûtes, l'importance et le nombre de ses tours octogonales à nombreux étages, par sa hardiesse à s'affranchir de la tradition, en sachant aussi bien que d'autres profiter des souvenirs de l'antiquité. C'est ce que montrent Notre-Dame de Beaune, la cathédrale d'Autun, la Madeleine de Vézelay et Saint-Philibert de Tournus [1].

Dans la dernière période de l'art roman on peut distinguer dans l'école bourguignonne deux tendances différentes. L'école de Cîteaux (Cistercienne), à l'appel de saint Bernard, revient à plus de sévérité, de simplicité, tandis que Cluny continue à développer son luxe.

École d'Auvergne. — Clermont. — L'école d'Auvergne, qui s'étend jusqu'à l'école provençale à l'est, se distingue par la multiplicité de ses chapelles rayonnantes autour de l'abside, ses clochers octogonaux à deux étages placés sur la croisée du transept, l'emploi fréquent de demi-berceaux pour couvrir les bas côtés, les colonnes engagées servant de contrefort. Elle a su profiter des ressources que lui offrait le sol et tirer d'heureux effets de l'emploi de pierres de diverses couleurs. Le trachyte et le basalte, pierres dures d'un gris sombre, donne un aspect particulièrement imposant à certaines églises de l'Auvergne. Clermont est le centre de cette école. Son

1. Dans cette église, chaque travée de la grande nef est couverte par un berceau dont l'axe est perpendiculaire à l'axe de la nef elle-même, procédé de construction dont on ne connaît pas d'autre exemple, du moins pour les grandes nefs, car à Lescar et ailleurs il est employé pour les bas côtés.

église de Notre-Dame du Port est le point de départ des églises de Saint-Paul d'Issoire, de Saint-Nectaire, d'Orcival. Notre-Dame du Puy elle-même, quelque originale qu'elle soit,



Fig. 163. — Saint-Sernin de Toulouse (vue de l'abside).

s'y rattache par plus d'un point. L'école d'Auvergne, qui a déjà une aire très étendue, fait sentir son action bien au delà des limites de son empire propre.

École d'Aquitaine et de Provence. Toulouse. Arles. — L'école toulousaine, dans ses œuvres les plus complètes, telles

que l'église de Conques et surtout la magnifique église à cinq nefs de Saint-Sernin, à Toulouse, dénote l'imitation de l'école d'Auvergne, à côté de l'influence provençale qui contribue à fortifier chez elle les souvenirs antiques. La Provence devait se montrer, plus que l'Aquitaine encore, fidèle aux formes de l'art romain, dont elle avait les modèles sous les yeux. Elle aime les lignes simples, la voûte en berceau, les colonnes cannelées avec chapiteaux souvent corinthiens et composites ; elle emploie aussi les pilastres. Saint-Trophime d'Arles et l'église de Saint-Gilles en sont les types les plus remarquables. D'ailleurs le style roman devait se maintenir beaucoup plus longtemps au sud de la France, où le gothique n'arrive à dominer complètement que lorsque sa décadence a déjà commencé au nord.

École du Poitou. — Le luxe d'ornementation, la prodigalité de la sculpture, font le principal mérite de l'école poitevine : c'est là que l'on voit d'ordinaire sur les façades des statues équestres en haut-relief, c'est là que, pour la première fois peut-être, « on rencontre, dès le XI[e] siècle, dit M. A. Saint-Paul, de grandes statues en plein relief, complètement indépendantes des murs auxquels elles sont adossées ». Mais son architecture est hésitante, sans aisance et sans hardiesse. Elle adopte en général le plan à trois nefs, mais ces nefs sont étroites et assez peu élevées. Notre-Dame la Grande, par sa façade surtout, est la plus célèbre des églises de Poitiers ; mais nous lui préférons Saint-Hilaire, avec son chœur s'élevant par des gradins au-dessus d'une crypte, et ses sept nefs de largeurs inégales. Elle était surmontée de six dômes, dont il ne reste qu'un. C'était là une imitation de l'école périgourdine.

École du Périgord (Saint-Front)[1]. — L'école périgourdine, en effet, se distingue nettement par l'imitation byzantine et par l'emploi de coupoles sur une nef unique dépourvue de bas côtés. Les coupoles n'empêchent pas d'ailleurs l'adjonction de clochers souvent très importants et à plusieurs étages. Saint-Front de Périgueux, consacré peut-être dès 1047, en est le modèle achevé, et une des églises types de notre sol.

École limousine. — L'influence de l'école du Périgord s'est fait sentir dans l'école secondaire du Limousin, école de tran-

1. Félix de Vernheil, *l'Architecture byzantine en France.*

sition géographique qui tient aussi des écoles poitevine et auvergnate. A Solignac, la coupole est employée même sur l'un des bras du transept. Mais le plus souvent les églises de cette région ont deux clochers, l'un carré sur le portail, l'autre octogonal sur la croisée. Beaulieu (Corrèze), Cahors et Moissac comptent, avec Solignac, parmi les plus beaux modèles du style limousin[1].

École de l'Angoumois. — On retrouve mieux encore l'influence de Saint-Front dans plusieurs églises à coupoles de l'école de l'Angoumois. Cette école s'étend jusqu'à Bordeaux (église Sainte-Croix). Son chef-d'œuvre, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture européenne, est la cathédrale d'Angoulême. Par la richesse de ses sculptures, elle rappelle l'école poitevine, comme par sa nef unique, ses coupoles, ses trois clochers, elle rappelle l'école périgourdine.

École de la Loire. Tours. Saint-Benoît. — L'école des bords de la Loire, sans être aussi caractérisée, nous présente peut-être mieux l'ensemble du style roman dans sa simplicité. Il ne reste que quelques débris de Saint-Martin de Tours, des églises de Déols et de Beaulieu (près Loches); mais l'église de Saint-Benoît, malgré tout ce qu'elle a souffert au XVIe siècle, est un des monuments les plus justement renommés de notre pays. Fontevrault (1102-1119) est une imitation d'Angoulême.

L'art roman au nord de la Loire : Normandie. Caen. Mont-Saint-Michel. — L'art roman n'a pas été aussi heureux au nord de la Loire, sauf en Normandie. Et encore en Normandie on s'est décidé assez tard à substituer la voûte à la charpente dans la nef centrale. Les églises de cette région se distinguent par la clarté de l'ordonnance, la précision des formes, les belles proportions du plan, la simplicité — poussée quelquefois jusqu'à la pauvreté — de la sculpture, la grande hauteur et l'importance donnée aux tours; on les surmonte de toits en pyramide, qui s'allongeront bientôt pour former les

1. La présence d'une colonie d'ouvriers vénitiens à Limoges, peut avoir contribué à l'emploi de la coupole dans cette partie de la France, mais elle n'est pas nécessaire pour l'expliquer (voy. p. 234 et s.). Le doge Orseolo, au Xe s., se retira au monastère de St-Michel de Cuxa, près de Prades. On peut rattacher à l'école limousine l'école du Bourbonnais, dont le chef-d'œuvre est l'église de Souvigny; à l'école de l'Angoumois, celle de Saintonge (églises de Saintes).

flèches, qui vont paraître en Normandie plus qu'ailleurs dès la fin de l'école romane. Caen est, plus que Rouen, le centre de l'architecture romane de Normandie, comme en témoignent ses églises de Saint-Étienne et de la Sainte-Trinité. A côté de ces deux monuments, types les plus complets du style normand, citons : les ruines de Jumièges et surtout les constructions anciennes du Mont-Saint-Michel. Là, « au péril de la mer », sur les flancs d'un rocher qu'on a dû élargir souvent par des terrasses faites de main d'homme, s'étagent et s'accumulent une variété unique de constructions civiles, militaires et religieuses que couronne l'église de l'abbaye. Cet ensemble se détache sur le ciel, entre les vagues et les nuages, et a été bien nommé une des merveilles de l'Occident. Cependant le plus bel édifice roman au N. de la Loire serait la cathédrale du Mans (1060-1158) si elle avait été respectée (v. p. 328.)

Ile de France. Champagne. — Ces deux provinces, qui devaient être si brillantes dans l'art ogival, n'ont rien produit de bien original dans le roman. Elles imitent soit la Normandie, soit la Loire. Saint-Germain des Prés, Saint-Remy de Reims appartiennent à la période de transition entre les deux styles.

Influence française : Angleterre, Scandinavie, Orient, Espagne, Belgique. — C'est de la France que l'Angleterre reçut l'art roman. On sait que les Normands y exercèrent une influence prépondérante, même avant la conquête, sous le règne d'Édouard le Confesseur. Les cathédrales d'Exeter, de Norwich, de Durham, en partie celles de Rochester et de Canterbury, sont franchement des églises normandes. Cependant l'ornementation y garde un certain caractère national. C'est aussi par des architectes français que l'art roman prévaut aux deux extrémités de la république chrétienne, en Scandinavie, où les cathédrales de Lund, de Linkæping, de Rœskild[1], s'élèvent par les soins ou sous l'influence de nos artistes; en Orient, où le Saint-Sépulcre est en partie reconstruit dans le nou-

1. L'évêque de Rœskild Absalon avait étudié à l'université de Paris.

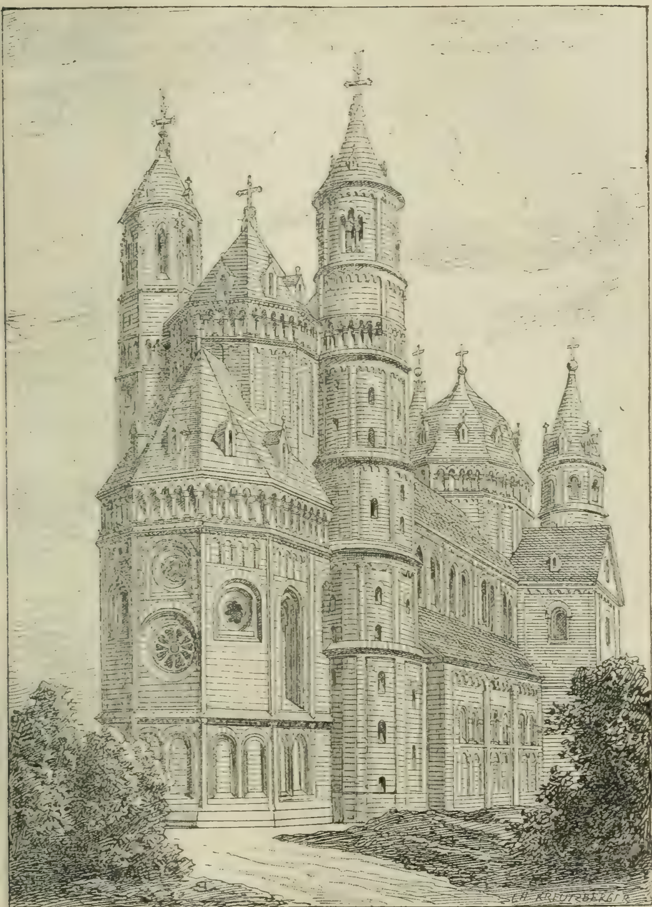


Fig. 164. — Cathédrale de Worms.

veau style. L'art occidental eut donc à cette époque une influence certaine sur l'art de l'Orient, mais qui a été

moins étudiée que l'influence inverse. L'influence française devait s'exercer aussi dans le nord de l'Espagne, où toute la chrétienté allait visiter le sanctuaire de Santiago (Saint-Jacques-de-Compostelle[1]), et plus largement encore dans les Pays-Bas. Les monuments de Belgique les plus remarquables de cette époque sont le cloître de Tongres et surtout la cathédrale de Tournay, qui présente le plan, assez rare en Occident, de la croix grecque, et est surmontée de cinq clochers. Elle a été terminée par un magnifique chœur gothique. Mais en Belgique l'influence française ne domina pas seule. L'influence allemande s'y fit également sentir.

École rhénane : Worms, Spire. — L'école rhénane pouvait marcher de pair avec les plus célèbres de nos écoles. Le roman devait s'y maintenir lorsque le nouveau style était déjà généralement employé au nord de la Loire. C'est aujourd'hui sur les bords du Rhin que se trouvent les églises romanes les plus complètes et les plus importantes. Elles présentent souvent ce caractère particulier d'avoir deux chœurs et deux absides, ce qui ne permet que des façades latérales[2]. Elles ont aussi parfois deux transepts; mais ces transepts ne donnent pas à l'église la forme d'une croix archiépiscopale, car ils sont placés à peu près symétriquement et coupent la grande nef à l'entrée des deux chœurs, ce qui donne au plan de ces églises l'aspect de deux croix réunies par leur grand bras. Le plan complet comporte au moins quatre clochers aux extrémités ou aux rentrants des deux transepts. Les

1. L'église actuelle de Santiago, commencée en 1086, est une imitation de Saint-Sernin. Parmi les autres monuments romans de l'Espagne, citons St-Isidore de Léon (1145), le clocher de Salamanque, et surtout les églises de Ségovie, le véritable centre de l'art roman espagnol. Le XIe s. marque une véritable renaissance de l'art chrétien au delà des Pyrénées. C'est alors que les Arabes furent définitivement expulsés du nord de la péninsule. Sur l'art « Mudejar », v. p. 259 et Ch. Schmidt, *Séville*, adapté de l'allemand par Henri Peyre.

2. Comparer la cath. d'Albi, qui n'a que des entrées latérales, Saint-Jean de Besançon, l'égl. de la Garde Adhémar et plusieurs basiliques païennes (bas. Ulpia).

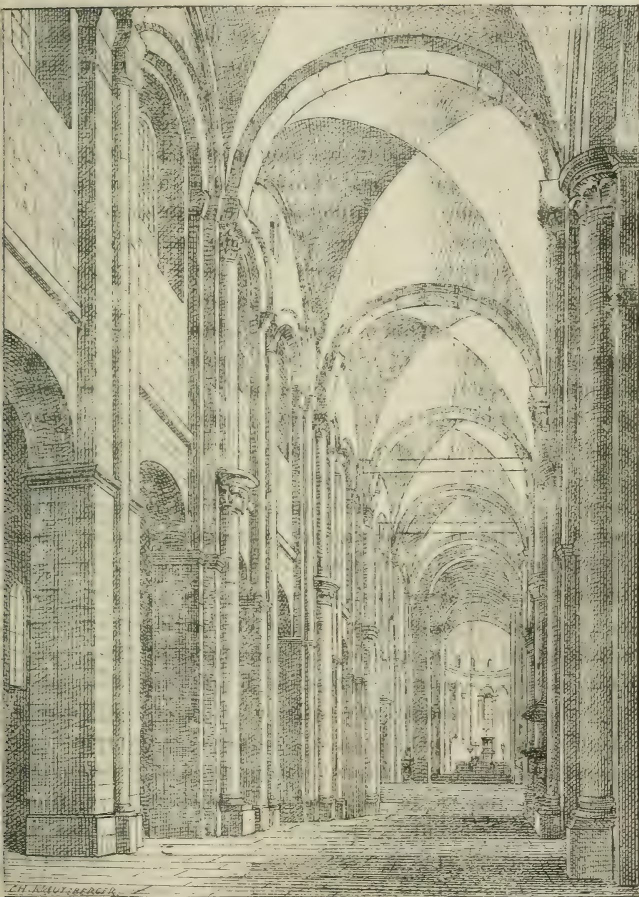


Fig. 165. — Intérieur de la cathédrale de Spire.

formes des églises rhénanes sont simples et élégantes, malgré leurs grandes dimensions; elles joignent à leurs

voûtes d'arête des coupoles variées et heureusement construites, forme architectonique qui ne fut jamais abandonnée dans le pays depuis Charlemagne. L'église impériale d'Aix-la-Chapelle, l'église des Apôtres de Cologne, les cathédrales de Mayence et de Trèves, celles surtout de Worms et de Spire, sont des monuments de premier ordre. Aussi ne faut-il pas s'étonner que les architectes allemands comme les architectes français aient été recherchés et appréciés en Italie. Plus d'un nom d'architecte célèbre au delà des Alpes cache mal sous une forme italienne son origine française ou allemande.

Italie, Pise, Florence, Vérone, Milan. — Les baptistères, les cimetières. — En Italie cependant l'art roman est moins caractérisé. Tandis qu'en France et en Allemagne le développement de la voûte est la première préoccupation des architectes, en Italie il y a peu d'idées nouvelles, peu de hardiesse dans la construction, moins de force et de variété. On peut dire d'une manière générale que l'Italie est alors inférieure à ses deux voisines. Mais le sentiment des proportions, la sobriété élégante de la décoration, laissent dans ses monuments quelque chose de classique. Il suffit d'un coup d'œil sur le plus célèbre monument de cette époque, la cathédrale de Pise, construite par *Buschetto* et *Rainaldo* de 1063 à 1118, pour y reconnaître l'aspect d'une basilique, malgré l'importance donnée au transept. La ligne horizontale y domine : au-dessus des portails, l'ornementation de la façade consiste en quatre rangées de colonnettes superposées et diminuant graduellement. L'intérieur est soutenu par des colonnes antiques, que la marine pisane, alors la plus puissante peut-être de la Méditerranée, allait chercher jusqu'en Afrique. La beauté des matériaux vient ajouter encore, dans les monuments de l'Italie péninsulaire, à la pureté et à la fermeté des lignes. La cathédrale de Pise est en marbre blanc avec des ornements de marbre d'autres cou-

leurs. *San-Miniato a Monte* de Florence, qui est en marbre blanc et noir disposé en assises régulières, présente aussi la forme générale de la basilique. L'Italie a conservé plus longtemps que les autres pays chrétiens l'habitude d'avoir des baptistères séparés de l'église. Tels sont les célèbres baptistères à coupole de Florence (XI[e] siècle) et de Pise (commencé par *Diotti Salvi* en 1153). Les cimetières y sont en général limités par des murs avec colonnades formant galerie, disposition qu'on retrouve alors en France aussi bien qu'en Italie[1], et qui rappelle les portiques d'Athènes et de Rome. Le *Campo Santo* de Pise (1188-1200) est le plus célèbre. Les belles églises élevées alors dans la Lombardie se rapprochent beaucoup plus du style roman tel qu'on le comprenait en Allemagne et en France. Tels sont la cathédrale de Modène, commencée en 1099 sur les ordres de la comtesse Mathilde; — San-Zeno, de Vérone, qui, commencé en 1139, fut terminé seulement au XIII[e] siècle, — et surtout Saint-Ambroise de Milan (XII[e] siècle). Mais l'église de Saint-Ambroise elle-même est précédée d'un bel atrium à arcades de la même époque, qui atteste encore ici la tradition latine. En revanche, lorsque le style gothique commençait à remplacer ailleurs le style roman, le plein cintre se maintenait en Italie, comme le montre, entre autres à Pise, le baptistère terminé seulement en 1278[2], ainsi que la célèbre Tour penchée, commencée en 1174 par *Guillaume d'Inspruck* et *Ramond de Pise* et terminée seulement en 1350.

Sculpture. — Lorsque l'architecture romane produisait tant d'œuvres dignes des plus brillantes périodes de l'art, la sculpture restait encore barbare par bien des côtés. Accorder à toutes deux la même estime, c'est abaisser l'architecture. Il est bon cependant de distinguer la sculpture

1. Charnier des Innocents à Paris; cimetière actuel de Montfort-l'Amaury.
2. Les ornements gothiques sont, comme au Campo Santo, un placage postérieur du XIV[e] s. Pour l'*Art Siculo-Normand*, v. p. 259 et 346.

d'ornement de la sculpture proprement dite. Par l'heureux agencement des lignes courbes, brisées et variées à l'infini, par la délicatesse de ses moulures, la sculpture d'ornement était remarquable ; son mérite devient supérieur, surtout à partir du moment où les sculpteurs empruntent moins à Rome et à l'Orient, cherchent leurs inspirations dans les objets usuels qu'ils ont sous les yeux, dans la flore ou même dans les animaux de leurs pays. Ils se plaisent aussi à reproduire des monstres tels que les décrivent les recueils fort populaires alors appelés *Bestiaires*. Dans ces divers sujets, la maladresse est visible, mais elle est moins choquante que dans la figure humaine et les scènes empruntées à l'histoire sacrée ou à la vie profane. Cependant il faut reconnaître, et nos remarques s'appliqueront surtout à la France, 1° que même lorsque les figures sont disproportionnées et sans expression, la sculpture est souvent très bien conçue pour son rôle décoratif, ce qui est alors la seule chose qu'on lui demande ; 2° que les artistes du XIe et du XIIe siècle ont témoigné d'une grande imagination dans la variété comme dans la disposition des sujets, et d'une véritable habileté pour la distribution des scènes ; 3° qu'elle est, du moins en France, originale, et qu'elle prépare les œuvres remarquables du XIIIe siècle ; 4° que déjà les Français montrent un goût particulier pour la sculpture ; qu'une tradition s'est établie et qu'on peut faire remonter à cette époque la formation d'une école qui est la première des temps modernes. L'école bourguignonne (Vézelay) est peut-être la plus riche, la plus originale. Elle l'emporte sur le Poitou et l'Angoumois ; mais à la fin de la période qui nous occupe, l'Ile-de-France va se mettre au premier rang (Chartres, etc.).

Peinture : fresques, vitraux. — La peinture, qui trouvait à s'appliquer à l'ornementation des manuscrits comme à la décoration des églises, est encore en retard, comme cela est général, sur la sculpture. Les célèbres fresques de

Saint-Savin, la seule décoration peinte à cette période [1] qui nous soit parvenue à peu près complète, offrent sans doute un très grand intérêt, mais surtout un intérêt de curiosité. Le procédé presque unique de ce temps est la fresque. L'architecture ogivale allait laisser dans ses constructions peu de surfaces où le pinceau pût s'exercer, mais elle devait, par contre, ouvrir à la peinture sur verre un champ considérable. Il ne faut pas oublier que cet art s'était constitué dans la période précédente. C'est peut-être à partir du IXe siècle que les verriers reproduisirent des scènes à personnages; pourtant les plus anciens vitraux que nous possédions sont du XIIe siècle : à Saint-Maurice d'Angers, à Saint-Denis, à Chartres, à Bourges, etc. A cette époque les verriers anglais étaient les plus renommés.

Conclusion sur l'art roman. — Quoi qu'il en soit, l'art roman, au moment où l'art ogival le remplaça, était arrivé à constituer des monuments parfaits en leur genre et était en possession des moyens de décoration qui lui étaient nécessaires. Il n'était pas du tout épuisé. Loin de nous l'idée de mettre l'art roman au-dessus de l'art ogival; nous remarquerons seulement que l'art roman est plus simple, moins coûteux, se prête plus à l'imitation, sans qu'on ait à craindre le pastiche, et que l'impression religieuse qu'il produit est différente, mais presque aussi profonde. N'est-ce pas à une construction romane plutôt qu'ogivale que semble penser Montaigne lorsqu'il dit : « Il n'est aame si revesche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises. Ceulx même qui y entrent avec mépris sentent quelque frisson dans le cœur. » Un art nouveau allait cependant sortir de l'art roman, beaucoup plus brillant, beaucoup plus vivant que lui, parce qu'il fut plus populaire.

1. Rappelons aussi les peintures de Saint-Michel d'Hildesheim, de la cathédrale de Brunswick, et de l'église de Schwarzrheindorf, près de Bonn, de la basse église d'Assise, de Sant'Angelo in formis près Capoue (XIe siècle).

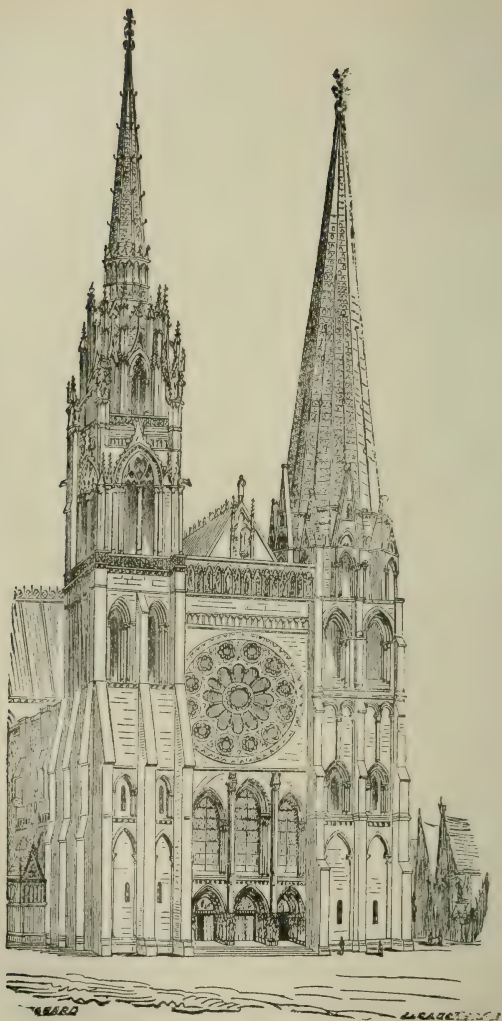
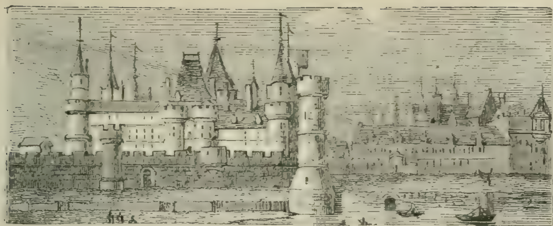


Fig. 166. — Cathédrale de Chartres.



LIVRE IV

ART GOTHIQUE OU OGIVAL

CHAPITRE PREMIER

ORIGINE, CARACTÈRES, ÉLÉMENTS DE L'ART GOTHIQUE

I. DE L'ART GOTHIQUE EN GÉNÉRAL. — Du nom d'art gothique. — Art ogival. — Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style : 1° l'arc brisé ; 2° l'arc-boutant ; 3° emploi général de la voûte d'arête. — L'art ogival est un art français.

II. CAUSES DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART OGIVAL. — 1° Il n'est plus un art spécialement monastique. L'église séculière. — Les architectes laïques. — 2° Transformations de la société aux XIIe et XIIIe siècles. — Croisades. — Royauté. — Communes. — 3° Religion et patriotisme municipal. — L'église est le domicile du peuple. — 4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires. Tuttbury. Chartres. — 5° Les concours artistiques. Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. Cathédrale de Florence : Arnolfo del Cambio. — 6° Émulation des villes. Amiens et Metz. Beauvais et Saint-Pierre de Rome. — Aspect d'une église gothique. — Nombre prodigieux des monuments élevés au XIIIe siècle. — 7° Organisation du travail. — Les corporations soumises au *maître de l'œuvre*. — Audace et habileté des architectes. Variété des arcs-boutants. Emploi des métaux. Les tours de Laon.

I. — DE L'ART GOTHIQUE EN GÉNÉRAL

Du nom de l'art gothique. — Art ogival. — Le style architectural qui succède au style roman a été appelé

style gothique. Cette dénomination est probablement d'origine italienne et fut mise en usage par les architectes de la fin de la Renaissance, Palladio et ses contemporains, qui qualifièrent de tudesque et de gothique une architecture qu'ils considéraient comme barbare, sinon comme dénuée de tout mérite. Ce préjugé, que nous avons peine à comprendre, devait longtemps persister et être poussé jusqu'au fanatisme. A la fin du XVIIIe siècle un érudit distingué d'ailleurs, et l'exemple n'en est que plus caractéristique, Petit-Radel, étudie les moyens de détruire rapidement et sans trop de frais ces œuvres vraiment gothiques qui, à ses yeux, déshonorent notre sol. Le procédé qu'il indique dans un mémoire *ad hoc* était en effet des plus pratiques, simple, ingénieux et bon marché : il suppose des recherches aussi attentives que suivies, et les envahisseurs normands pourraient regretter de ne l'avoir pas connu. Il est inutile de le décrire ici; mais, quelle que soit l'opinion que l'on ait sur l'art dit gothique, il est à peine besoin de dire que les Goths n'ont rien à y voir.

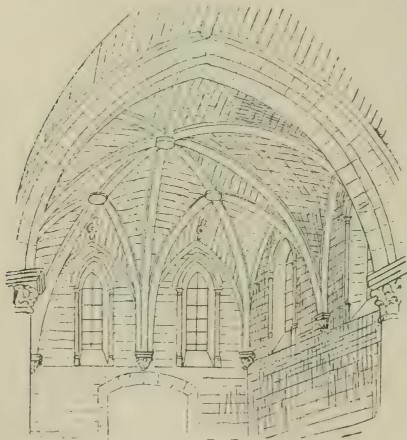


Fig. 167. — Voûte gothique. (Style angevin).

On a donné aussi à l'art gothique le nom d'art ogival. Ce titre manque également d'exactitude, car les ogives sont proprement les nervures saillantes qui vont de l'angle d'une travée de voûte à l'angle opposé et qui, se

croisant diagonalement, forment dans cette travée des compartiments angulaires. Les auteurs du moyen âge appellent *crux augiva* (peut-être d'*augere,* augmenter, renforcer) les croisées-nervures qui renforcent les voûtes. Or ce procédé n'est pas absolument un trait distinctif du style ogival; il existait anciennement dans le roman, et son usage s'y était généralisé. Nous préférons cependant le mot *ogival* au mot *gothique,* parce que si ce mot fait contresens, ce contresens porte sur un mot technique peu connu, auquel on peut donner un sens inexact tout en lui faisant représenter une idée juste; tandis que le mot *gothique* apporte avec lui un contresens complet, direct et qui donne simplement une idée fausse[1]. D'ailleurs, *ogival* est aujourd'hui employé presque aussi usuellement que le mot *gothique,* et l'on en est arrivé à donner au mot *ogive* la signification d'arc brisé formé de deux arcs de cercle qui se coupent, et de l'opposer au mot *plein cintre.* Il n'y a donc plus là une idée fausse, mais un nom mal donné qui ne préjuge rien sur l'origine.

L'arc brisé n'est pas l'élément unique du nouveau style, nous le verrons plus loin; mais, quoi qu'on en ait dit, il en est l'élément le plus apparent, le plus frappant; il y domine, tandis qu'ailleurs il n'est que plus ou moins accidentel. Aussi s'explique-t-on que les Anglais aient donné au style ogival le nom de style pointu (*pointed style*). Mais indiquons d'abord comment l'art ogival a succédé à l'art roman, en résumant sur ce point la doctrine de Quicherat.

Passage de l'art roman à l'art ogival. — Éléments du nouveau style; l'arc brisé. — Nous avons vu que dès la fin du xe siècle les architectes se préoccupaient de construire des voûtes larges, élevées autant que solides. Or, plus la voûte est élevée et plus elle est large, plus les chances d'écroulement sont grandes. Les constructeurs avaient remarqué que, par suite de la poussée des maté-

1. L'opinion contraire est soutenue par Quicherat.

riaux, les voûtes en plein cintre se rompaient ou tendaient à se rompre en trois points, toujours les mêmes : 1° à la clef, c'est-à-dire au voussoir du sommet de l'arc; 2° aux deux reins de l'arc, c'est-à-dire à l'extrémité de chaque quart de cercle, à gauche et à droite de la clef. Pour empêcher la clef de s'abaisser, on songea à la surélever; pour que les arcs de cercle ne se brisassent pas aux reins, on songea à les redresser, ce qui était d'ailleurs la conséquence de la première transformation, et l'on eut ainsi une voûte formée non d'une courbe unique, mais de deux arcs de cercle se coupant à son sommet, à la clef. De ce perfectionnement de construction le génie imaginatif des artistes tira d'admirables développements esthétiques.

Cependant on voit que l'art ogival a non seulement succédé à l'art roman, mais est sorti de lui. Cela est facile à saisir par l'aspect que prend successivement l'ogive. Dans les premiers monuments élevés d'après le nouveau style, le plein cintre est à peine brisé. L'ogive (on se sert de ce mot faute d'autre) est obtuse ou mousse (XIIe siècle, style de transition), et ce n'est que par gradation qu'elle prend sa forme élancée.

Il ne faut pas croire cependant que l'arc brisé soit exclusif au style gothique ni qu'il suffise à le constituer. Il y a des exemples d'arc brisé dans l'art sassanide. Il y en a dans l'art arabe même avant les croisades, par conséquent avant que les musulmans aient pu l'emprunter aux Occidentaux. Il est bon de faire cette remarque. Car les monuments élevés par le royaume de Jérusalem et les principautés chrétiennes de Syrie ont eu certainement leur action sur l'art arabe. Mais dans l'art arabe l'ogive n'est guère qu'une variété ornementale. On trouve enfin l'ogive dans les monuments romans eux-mêmes, et elle y est bien employée, non comme un ornement, mais comme un procédé de construction. D'autre part on trouve le plein cintre dans les monuments gothiques, monuments de la première période sans doute, mais déjà complètement gothiques.

L'arc-boutant. — Il y avait un second problème dont les architectes recherchaient depuis longtemps la solution : c'était de pouvoir éclairer largement et directement la grande nef en allégeant les murs qui en soutenaient la voûte. C'est ce qui conduisit à l'invention de l'arc-boutant, dont on trouverait des exemples dans les monuments romans les plus récents (Cluny), et qui avait été préparée par l'emploi des demi-berceaux pour couvrir les galeries supérieures des bas côtés, comme on le voit à Saint-Paul

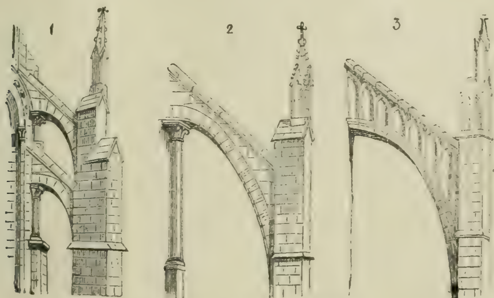


Fig. 132. — Arcs-boutants.

d'Issoire. **Les contreforts** appuyant le **mur extérieur** de l'édifice, et placés en général aux points correspondant aux divisions des travées, furent prolongés en exhaussement au-dessus du mur et furent reliés à la naissance de la voûte centrale par des **arcs** en maçonnerie qui vinrent contre-buter cette voûte et recevoir sa poussée. Dès lors on peut donner à cette voûte encore plus d'ampleur et d'élévation, on peut surtout diminuer l'épaisseur des murs qui la soutiennent, les percer de larges ouvertures. Tout l'aspect de l'édifice est changé; il prend une admirable hardiesse, se remplit de lumière, s'élance dans les airs[1]. L'emploi de la voûte d'arête est généralisé.

1. Remarquons cependant que l'arc-boutant n'est pas indispensable à un monument ogival. Il n'y trouve sa place que lorsque l'édifice a plusieurs

L'art ogival est un art français. — Ainsi était créée une forme architecturale qui, sans parler de ses chefs-d'œuvre dans l'architecture civile, donna à l'art religieux l'expression la plus haute qu'il ait jamais présentée dans aucun temps, dans aucun culte. Or cette gloire est particulièrement française, et le véritable nom qu'on devrait donner à l'art ogival, c'est celui d'art français. Sans nier la part des influences étrangères, on ne discute plus sérieusement la question. Ce n'est ni d'Orient, ni d'Allemagne que l'art ogival est venu chez nous, c'est nous qui l'y avons porté. C'est en France qu'il est né, autour de Paris et en Normandie[1]; cela suffirait à placer la France dans l'histoire de l'art au premier rang. Toutes les églises ogivales de l'étranger sont postérieures aux premières églises ogivales françaises; le plus souvent elles ont été élevées par des artistes français ou à l'imitation d'églises françaises. Nous avons sur ce point le témoignage des contemporains en Allemagne même. Ce nouveau système de construction y est appelé système français (*opus francigenum*). Les Anglais ont pu avec plus de vraisemblance nous disputer la priorité. Il est certain qu'ils ont eu des églises gothiques presque en même temps que nous. Mais l'Angleterre était alors gouvernée par une dynastie française, et la civilisation y était française. Le gouvernement anglais n'était en somme qu'une colonie de Normands et d'Angevins. Il est certain que ce sont des architectes de la Normandie, de l'Ile-de-France ou de l'Anjou qui, sous la direction d'abbés pour la plupart normands, ont élevé les premières églises gothiques de la Grande-Bretagne.

En Angleterre, comme en France et en Allemagne, l'art gothique se distingue de l'art roman non seulement

nefs. Des chefs-d'œuvre en sont dépourvus. Il suffit de rappeler la Sainte-Chapelle. Les arcs-boutants n'y avaient pas leur raison d'être, puisqu'il n'y a qu'une seule nef. A Coutances ils ont été dissimulés dans les chapelles latérales.

1. Quelques architectes, entre autres M. Corroyer, lui donnent pour berceau les bords de la Loire, et principalement l'Anjou.

par ses formes architectoniques, mais aussi par l'esprit qui préside à ses constructions.

I. — CAUSES DU DÉVELOPPEMENT DE L'ART OGIVAL

1° L'art n'est plus spécialement monastique ; l'église séculière ; les architectes laïques. — Pendant la première partie du moyen âge, les artistes appartiennent presque exclusivement au clergé régulier. Le clergé séculier même ne joue dans l'art qu'un rôle secondaire. Bientôt l'église séculière prend plus d'importance, et la cathédrale l'emporte sur l'abbaye. A partir du XIII[e] siècle, à la suite d'un mouvement très marqué déjà vers la fin du XII[e], nous voyons que les architectes sont des laïques. Il ne faudrait pas exagérer cependant : il y avait eu des architectes laïques avant cette date, et il y eut ensuite des architectes ecclésiastiques. Il faudrait se garder surtout de voir dans ce fait une réaction contre l'Église ; d'ailleurs les ordres monastiques se montrent très favorables au nouveau système, et les Bénédictins notamment contribuèrent beaucoup à le répandre. Mais ce qui était la règle devint l'exception, et nous voyons bientôt les monastères eux-mêmes avoir recours à des architectes laïques pour leurs constructions.

2° Transformation de la société aux douzième et treizième siècles. — Croisades, royauté, communes. — Plusieurs événements préparent le rôle que les laïques vont jouer dans les arts. Les croisades amènent non plus des groupes de pèlerins, mais des populations entières en face des civilisations de l'Orient, et agissent puissamment sur toutes les imaginations. Les progrès du pouvoir des rois font régner autour d'eux un ordre meilleur ; l'ordre favorise les progrès du tiers état, c'est-à-dire de tous ceux qui demandent leur vie au travail régulier. L'instruction se répand de plus en plus hors des cloîtres,

grâce aux moines eux-mêmes, qui en ont conservé les éléments; la tranquillité croissante laissant plus de loisirs aux laïques pour cultiver leur esprit. Enfin, plus que tout peut-être, le grand mouvement communal ou simplement municipal (en France, en Allemagne, en Flandre, en Italie, et même en Angleterre et en Espagne) vient, quels que soient ses causes, ses aspects divers et ses violences, donner à la société une puissante impulsion.

3° Religion et patriotisme municipal[1]. — L'église est le domicile du peuple. — On peut remarquer que les villes qui ont revendiqué les premières leurs franchises communales sont aussi les premières, en général, à élever des monuments gothiques. Le patriotisme et l'orgueil municipal se joignent au sentiment religieux pour amener de plus grands efforts. L'émulation des villes entre elles est plus puissante que l'émulation des ordres monastiques. Elles aiment dans leur église la majesté et le mystère, mais elles la veulent aussi brillante, fastueuse, et splendide; elles entendent que leur église soit non seulement le témoignage de leur foi, mais encore le signe de la puissance de la cité.

C'est que, comme l'a dit Michelet, « l'église est alors le domicile du peuple. La maison de l'homme, cette misérable masure où il revenait le soir, n'était qu'un abri momentané. Il n'y avait qu'une maison à vrai dire, la maison de Dieu. Ce n'est pas en vain que l'église avait droit d'asile; c'était alors l'asile universel; la vie sociale s'y était réfugiée tout entière. L'homme y priait, la commune y délibérait, la cloche était la voix de la cité. Elle appelait aux travaux des champs, aux affaires civiles, quelquefois aux batailles de la liberté. En Italie, c'est à Saint-Marc que les députés de l'Europe vinrent demander une flotte pour la quatrième croisade. » C'est souvent dans les églises que les rois réunissent les barons ou les bourgeois qu'ils veulent consulter. C'est à Notre-Dame de

1. Comparer ce qui est dit plus haut, p. 63 et suiv., sur l'art en Grèce.

Paris que se réuniront les premiers états généraux (10 avril 1302). C'est encore dans l'église Saint-Louis, à Versailles, que s'est constituée l'Assemblée nationale, origine de la France moderne. Viollet-le-Duc a pu voir dans l'apparition des grandes cathédrales une protestation confuse en faveur de la nationalité française contre le morcellement féodal

4° Ardeur et désintéressement des ouvriers volontaires : Tuttbury, Chartres. — Les dévouements que nous avons vus se manifester pour les églises romanes se montrent ici avec bien plus de force. Dans une lettre écrite aux religieux de Tuttbury en Angleterre, Hannon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, disait déjà en 1145 :

« C'est un prodige inouï que de voir ces hommes puissants, fiers de leur naissance et de leur richesse, accoutumés à une vie voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et voiturer pierres, chaux, bois, tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable. Et cependant il règne un si grand silence qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec larmes et prières. Alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre les dettes, et s'il se trouve quelqu'un d'assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie. »

Souvent même, non seulement par esprit de foi, mais par un touchant sentiment de fraternité, par amour du prochain comme par amour de Dieu, les provinces voisines s'unissent pour que l'œuvre soit plus belle. Les maçons de la haute et de la basse Normandie, par exemple, se rendent solennellement à Chartres pour prendre part à la construction de la cathédrale, ne demandant d'autre salaire que leur entretien journalier ; hommes, femmes, enfants, y

travaillent suivant leur habileté et leur force ; la nuit, les travaux se continuent à la lueur des torches, et ces exemples ne sont pas rares[1].

5° Les concours artistiques. — Cathédrale de Canterbury : Guillaume de Sens. — Cathédrale de Florence. Arnolfo del Cambio. — Pour mieux assurer la beauté de l'édifice, on ouvrit plus d'une fois des concours artistiques comme il y en avait dans l'antiquité, et il ne faut pas croire que ce soit la Renaissance italienne qui ait renouvelé cette heureuse institution. Malgré le peu de détails qui nous sont parvenus sur les édifices du moyen âge en dehors de l'Italie, nous savons que l'on convoqua un grand concours d'architectes pour fournir les plans de la cathédrale de Canterbury, et que ce fut un Français, Guillaume de Sens, qui l'emporta. La cathédrale de Strasbourg a conservé dans ses archives les dessins de plusieurs maîtres qui concoururent pour l'exécution du grand portail. Le jubé de l'église Saint-Urbain de Troyes fut donné au concours à un architecte parisien en 1332. On ne recule devant aucun effort, devant aucune dépense, pour une œuvre où l'honneur de la cité est engagé[2]. Ce sentiment est exprimé avec une singulière grandeur dans le décret rendu par le gouvernement de Florence pour la construction de la cathédrale qui devait s'appeler Sainte-Marie des Fleurs (1294).

« La haute sagesse d'un peuple d'illustre origine exigeant qu'il procède dans les choses concernant son administration de manière que la prudence et la magnanimité de ses vues éclatent dans les ouvrages qu'il fait exécuter, il est ordonné à Arnolfo, *chef-maître* de notre commune, de tracer un modèle ou dessin pour la restauration de Santa-Reparata, lequel

1. Comparer ce que raconte Suger dans son livre *de Consecratione ecclesiæ Sancti-Dyonisii*. — Non seulement les rois de France, mais les rois d'Angleterre et de Danemark, ainsi que plusieurs seigneurs, contribuèrent par leurs libéralités à la construction de Notre-Dame de Chartres.

2. On a calculé que Notre-Dame d'Amiens représenterait aujourd'hui une dépense d'au moins cent millions en valeur de nos jours, l'argent valant alors environ trente fois plus qu'aujourd'hui.

porte l'empreinte d'une pompe et d'une magnificence telles, que l'art et la puissance des hommes ne puissent rien imaginer de plus beau ; et cela d'après la résolution prise en conseil privé et public par les personnages les plus habiles de cette ville, de n'entreprendre pour la commune aucun ouvrage dont l'exécution ne doive répondre à des sentiments d'autant plus grands et plus généreux, qu'ils sont le résultat des délibérations d'une réunion de citoyens dont les intentions ne forment, sous ce rapport, qu'une seule et même volonté. »

6° Émulation des villes : Amiens et Metz, Beauvais et Saint-Pierre de Rome. — Aspect d'une église gothique. — Non seulement les villes d'une même région rivalisent entre elles, mais l'émulation gagne des pays politiquement distincts. Les habitants de Metz construisent en 1332 une nouvelle cathédrale qui prétend l'emporter sur celle d'Amiens. La voûte dépasse en effet d'un ou deux pieds la voûte d'Amiens, qui était jusque-là la plus haute de la chrétienté. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, l'architecte François Maréchal voudra rivaliser à Beauvais avec le dôme de Saint-Pierre ; malheureusement son œuvre s'écroulera peu après son achèvement.

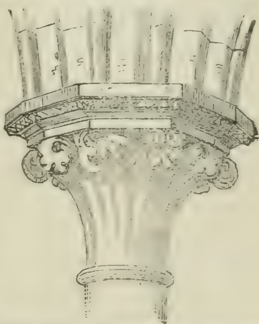


Fig. 169. — Chapiteau gothique (1re époque).

Mais les fatigues, les dépenses, les déceptions mêmes, qui ont puni quelquefois les entreprises trop audacieuses, tout était oublié lorsque le monument admiré, et d'autant plus aimé qu'il a coûté plus d'efforts, apparaissait dans toute sa gloire. C'est surtout les jours de fête qu'il convient de voir la cathédrale. Sur la façade déjà peinte et dorée flottent de longues bannières. A l'intérieur, les lumières partout répandues remplissent les sombres nefs

d'étoiles mêlant leurs points brillants aux rayons atténués du soleil qui passent en se colorant à travers les vitraux, où parfois les reflets semblent attacher des pierres précieuses. Quel spectacle lorsque, le long des arcades, sous ces voûtes qui s'élancent vers le ciel soutenues par des faisceaux de colonnettes partant du sol comme des fusées, passait la longue procession du clergé avec ses riches costumes, au milieu de l'encens, des cierges et des chants auxquels le peuple répondait !

Nombre prodigieux des monuments élevés au treizième siècle. — Le nouveau style excita un enthousiasme extraordinaire, mais les avantages de cet enthousiasme furent, à certains points de vue, chèrement payés. Une passion vive est trop souvent excessive et intolérante. On ne se contenta pas d'élever des monuments nouveaux, on détruisit un grand nombre de monuments romans pour faire place à des constructions à la nouvelle mode. Le vandalisme artistique, le vandalisme qui s'appuie sur l'amour exclusif d'une certaine forme de l'art, est souvent plus dangereux pour les œuvres du passé que le vandalisme barbare, parce qu'il détruit méthodiquement, et que les nouveaux monuments ne laissent plus trace des anciens qu'ils remplacent. Cette passion alla si loin, au commencement du XIII[e] siècle, qu'on modifia, sans autre raison que l'amour de la nouveauté, la plupart des édifices qui venaient d'être rebâtis pendant le XII[e] siècle (cathédrales de Paris, Laon, Rouen, Chartres, le Mans [1]).



Fig. 170.



Fig. 170 *bis*

1. L'exemple le plus mémorable peut-être est celui de la cathédrale du Mans. Heureusement on n'a démoli l'ancienne église qu'au fur et à mesure de

« Bref, la passion de bâtir des églises fut telle, dans la première moitié du XIIIe siècle, au nord de la Loire, que l'on s'explique difficilement, dit M. Lassus[1], comment il se trouva pendant un espace de cinquante années à peine assez d'ouvriers de bâtiments : sculpteurs, statuaires, peintres, verriers, et, pourrait-on ajouter, assez de ressources sur un territoire qui ne comprend à peu près qu'un tiers de la France actuelle, pour exécuter un nombre aussi prodigieux d'édifices. »

7° Organisation du travail. — Les corporations soumises au maître de l'œuvre. — Il est vrai que les ouvriers se sont groupés en corporations et que, parmi les plus puissantes et les mieux organisées, comptent les métiers du bâtiment : maçons, imagiers, peintres, charpentiers, forgerons. Ces divers corps d'armée travaillent sous la direction du « maître de l'œuvre ». Ce maître de l'œuvre est un grand personnage, et tant qu'il aura une grande autorité, tant qu'il saura imposer l'unité de vue à ses divers chefs d'ateliers et empêcher que chacun ne cherche à briller aux dépens de l'ensemble, l'art ogival produira des chefs-d'œuvre. L'art est moins anonyme alors que dans l'époque précédente. Celui qu'on appellera plus tard l'architecte[2] a généralement l'honneur d'être enterré dans le monument qu'il a élevé, et la place de sa tombe est marquée par une dalle funéraire où il est représenté avec ses attributs : le compas, la règle, etc. Malheureusement bon nombre de ces pierres ont été effacées ou détruites, et, plus encore que les historiens poli-

la construction gothique qu'on voulait lui substituer. Puis, lorsque le zèle ou l'argent ont fait défaut, on a raccordé comme on a pu les deux constructions. L'ensemble n'en est pas moins fort beau, et il est particulièrement intéressant de voir ainsi côte à côte dans le même monument les deux styles nettement tranchés.

1. Introduction à l'*Album* de Villard de Honnecourt.

2. Ce titre ne devient habituel que dans la deuxième moitié du XVIe siècle, et même au XVIIe le constructeur de la digue de la Rochelle, Tiriot, prend encore le simple titre de « maître maçon de Paris ».

tiques ou les auteurs de mémoires de nos jours, les écrivains d'alors dédaignent de nous faire connaître les architectes, même les édifices qu'ils admirent. Cependant plusieurs noms nous ont été conservés.

Audace et habileté des architectes. Variété des arcs-boutants. Emploi des métaux. Tours de Laon. — Le nouveau style, qui, s'élançant jusqu'aux limites de l'équilibre, fait dépendre la forme de la dimension, exige une grande habileté et une grande science, au moins pratique.

Elles se montrent spécialement dans la disposition des arcs-boutants. Ils sont souvent, comme à Reims, disposés en deux volées et à deux étages, appuyant tous deux la grande nef. Les arcs-boutants qui contre-butent la voûte s'appuient sur une première série de piles correspondant aux piliers qui séparent la première nef latérale de la seconde, et ces piles elles-mêmes sont appuyées par d'autres arcs-boutants, qui sont soutenus à leur tour par une seconde série de piles plus fortes prolongeant les contreforts des murs extérieurs. D'autres fois, comme à Notre-Dame de Paris, et par un système peut-être meilleur, les arcs-boutants sont aussi à deux étages, mais d'une seule volée, le contrefort le plus bas et le plus court appuyant non la haute nef, mais la première nef latérale. A Chartres, comme au Mans, on voit des arcs-boutants à trois étages ; ceux de Beauvais en ont jusqu'à quatre. Les arcs-boutants servent aussi à l'écoulement des eaux, leurs piles portent des gargouilles ; ces piles, en général, sont terminées par un pinacle et portent souvent des niches avec des statues (Chartres). Un édifice voûté est presque un édifice vibrant ; comme le disent les constructeurs, une voûte travaille toujours. Pour donner une certaine élasticité à la construction, élasticité sans laquelle la stabilité serait compromise, le dernier claveau des arcs-boutants, comme l'a remarqué Viollet-le-Duc, n'est pas engagé dans la pile s'appuyant à la nef, « et reste libre de glisser un peu dans le cas où la voûte ferait un mouvement par suite du tassement des points d'appui verticaux. Grâce à cet ingénieux procédé, il peut y avoir un certain déplacement, soit dans la pile, soit dans le contrefort, sans que l'arc-

boutant se brise. « Et la preuve, ajoute-t-il, que ces précautions n'étaient pas inutiles, c'est que leur oubli a presque toujours produit des effets fâcheux. »

On parle beaucoup, depuis quelque temps, de l'emploi des métaux en architecture. Les architectes du moyen âge en étaient aussi vivement préoccupés. Les nombreux sinistres qui avaient suivi la construction des grands monuments voûtés, avaient inspiré aux architectes des XIIe et XIIIe siècles une grande défiance ; de là l'emploi d'une quantité de chaînes, de crampons, quelquefois de barres de fer, dans les constructions de ce temps. S'ils n'en ont pas fait un usage plus fréquent, il ne faut l'attribuer qu'au manque de ressources[1]. Quand ils n'étaient pas retenus par l'économie, ils le prodiguaient, comme on peut le voir à la Sainte-Chapelle.

Les tours de Laon présentent un exemple admirable du parti que le génie d'un architecte peut tirer d'une difficulté de construction. On voulait des tours élevées et grandioses. D'autre part, l'église est bâtie sur la partie élevée de la ville, isolée, exposée à des vents très violents. Ces vents n'auraient pas tardé à ébranler ou à renverser des murs de maçonnerie trop compacte. L'artiste s'ingénia à leur laisser un passage à travers la construction même, par l'emploi de colonnettes détachées de l'ensemble. On comprend qu'un célèbre architecte du XIIIe siècle, Villard de Honnecourt, dans le curieux *Album* qui nous a été conservé, ait pu dire : « J'ai été en beaucoup de pays, comme on peut le reconnaître par ce livre; jamais, en aucun lieu, je ne vis tour pareille à celle de Laon. » (A cette époque les tours de Laon étaient surmontées de flèches disparues aujourd'hui.) Les tours de Bamberg, Reims, Lausanne, Saint-Père-sous-Vezelay, etc., procèdent de Laon.

Ainsi, on le voit, quelque hardie que fût la conception de ces édifices, tout était, dans l'exécution, ordonné, logi-

1. Sur l'emploi du fer ainsi que sur la polychromie à Notre-Dame de Paris, voir l'*Itinéraire-guide de Paris* de Ch. Normand.

que, méthodique, précis. Le prudence et le bon sens pratique s'y unissaient, quoi qu'on en ait dit, au génie le plus audacieux. « Prenez garde à votre affaire, dit Villard de Honnecourt, et vous ferez ce que homme sage et entendu doit faire[1]. » Sans doute un monument a d'autant plus besoin d'entretien qu'il est plus important et de formes plus variées; mais lorsqu'il est bâti avec soin comme Reims, Fribourg, etc., la solidité est une qualité qui n'a pas fait défaut à l'architecture ogivale.

CHAPITRE II

LES PÉRIODES DE L'ART GOTHIQUE. LE XIII[e] SIÈCLE.

I. Transformation de l'art gothique. — Variétés successives de l'ogive. — Les périodes du gothique. — Styles de transition. — Gothique à lancette. — Flèches. — Gothique rayonnant. — Gothique flamboyant.

II. L'art monumental au XIII[e] siècle. — Grandeur du XIII[e] siècle. — Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les francs-maçons. — Architectes célèbres : Pierre de Montereau, Libergier, Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — Les artistes français en Europe et en Orient. — Les Écoles. — Art ogival en Angleterre : Lincoln, Salisbury, etc. — En Allemagne : Cologne, Strasbourg ; Erwin de Steinbach, etc. — Italie : Sienne. Orvieto. — Sicile. Influence sarrasine. Monreale. — Espagne. Tolède, Burgos. — Hongrie : Villard de Honnecourt. — Scandinavie : Pierre de Bonneuil à Upsal. — Orient : Chypre.

I. — TRANSFORMATION DE L'ART GOTHIQUE

Un art si intimement mêlé à la société et pratiqué avec tant d'amour et d'ingéniosité ne devait pas rester sta-

1. « Prendes gard en vostre afaire. Si ferez que sages et que courtois. »

tionnaire et, quitte même à déchoir, il devait se modifier. Loin de se complaire dans la tradition et la routine, l'art, au moyen âge, aime le changement. C'est là même un de ses traits les mieux marqués. Ce même désir de nouveauté qui avait adopté avec passion la substitution du style ogival au style roman, allait amener les transformations successives du style ogival lui-même.

Variétés successives de l'ogive. — Ces modifications sont nettement sensibles dans la forme de l'ogive[1].

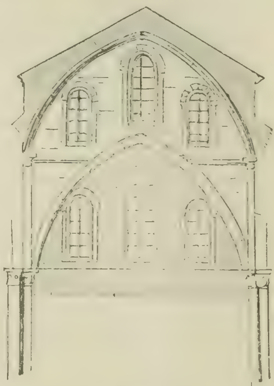


Fig. 171.
Style de transition.

L'ogive **est formée** de deux arcs de cercle de rayons égaux qui ont leurs deux centres sur la ligne horizontale qui joint ses points d'appui. L'ogive est d'autant plus aiguë que le rayon est plus grand et que, par conséquent, les centres sont pris plus loin de ces points d'appui[2]. Les rayons de l'ogive doivent être plus grands que la demi distance de la retombée des voûtes. S'ils étaient égaux à la demi-distance, les deux centres se confondraient, et on reviendrait au plein cintre. L'ogive se rapproche d'autant plus du plein cintre que ces centres sont moins éloignés. A l'origine, comme nous l'avons dit, elle s'en distingue fort peu.

1. Il est clair que les modifications ne se sont pas produites partout en même temps, et que les dates qui vont suivre ne se rapportent qu'aux pays où le gothique a eu son développement normal et complet.

2. Qu'il s'agisse de deux arcs qui doivent former l'ogive ou de l'arc de plein cintre, si l'on prend les centres au-dessous de cette ligne horizontale, on a une courbe surbaissée dans laquelle les tangentes aux extrémités de l'arc ne se confond plus avec la direction des piliers d'appui. Lorsqu'on prend le centre au-dessus de cette ligne, on a une courbe outre-passée. L'ogive outrepassée se rencontre dans les monuments gothiques sur lesquels l'influence orientale s'est fait sentir. Elle a été heureusement employée de nos jours dans la nouvelle église Saint-Martin de Pau.

Au XIIIe siècle nous trouvons l'ogive à lancette, ogive pointue formée de deux arcs de cercle dont les centres sont pris à l'extérieur des retombées des voûtes (ou points d'appui), et dont les rayons ont par conséquent une longueur supérieure à la distance des deux retombées. A partir du XIVe siècle l'ogive tend à devenir moins aiguë. On emploie de préférence l'ogive ou arcade *en tiers-point* formée de deux arcs qui ont chacun leur centre à la naissance de la retombée et sont décrits avec un rayon égal à l'ouverture de l'arcade. Cette ogive est appelée équilatérale; il est facile, en effet, de voir que les lignes joignant le sommet de la voûte aux deux retombées forment un triangle dont les trois côtés sont égaux comme rayons de cercles égaux. Au XVe siècle l'ogive redevient obtuse, les centres des arcs étant pris entre les points d'appui; mais elle se complique d'ornements rentrants et tend à se rapprocher même de la ligne droite par des arcs en accolade ou en anse de panier.

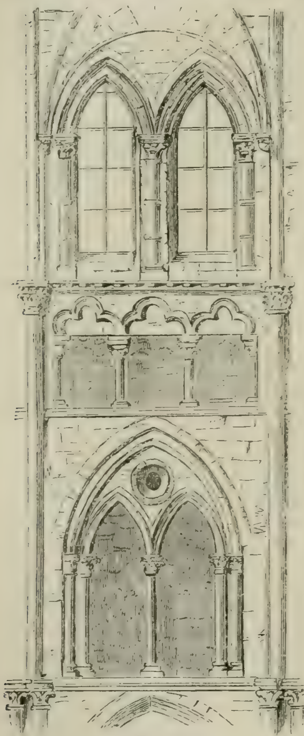


Fig. 172.
Gothique à lancettes.

Les périodes du gothique. — En se fondant sur les formes diverses de l'ogive et sur d'autres éléments, on a distingué quatre périodes : style de transition, — style ogival, à lancette, — style rayonnant, — style flamboyant.

Style de transition. — Dans un style de transition

nous trouvons comme types principaux certaines parties de Chartres, Noyon, Saint-Remi de Reims, Saint-Germain des Prés, Saint-Denis surtout, qui nous rappelle qu'à l'origine du style ogival l'influence du grand ministre Suger, dont le génie embrasse toutes les choses de son temps, joua un rôle important dans notre histoire architecturale. Ces monuments conservent les formes rondes quand l'ogive n'est pas nécessaire à la construction, par exemple dans les arcades qui joignent les piliers de la nef centrale et même dans les voûtes des bas côtés : Noyon, Saint-Germain des Prés, église de Bagneux. Les éléments des rosaces sont formés (à Chartres et à Saint-Denis) de lignes circulaires (fin du XIIe s.). Le style n'en est pas moins ogival, parce que l'arc brisé est toujours employé dans les grandes voûtes.

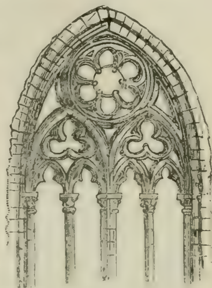


Fig. 173. Gothique rayonnant.

Gothique à lancette. — On retrouve encore les formes circulaires, mais à l'état d'exception, dans le gothique à lancette. Il est caractérisé par l'emploi de l'ogive aiguë. Les lignes y sont pures, l'ornementation y est sobre; car à l'origine le gothique a été, à certains égards, une réaction de simplicité contre le roman fleuri de la dernière époque. Le plus souvent il n'y a de chapelles qu'autour de l'abside et du chœur, fort rarement le long des collatéraux. On y trouve encore de gros piliers monocylindriques, avec d'importants chapiteaux (Paris, Laon). Lorsque les colonnes se groupent autour des piliers, elles ont encore un diamètre assez important; mais les trois quarts de leur fût restent



Fig. 174. — Gothique flamboyant.

apparents. Elles sont même parfois détachées du pilier qu'elles accompagnent; par exemple à Laon et à Cantorbéry. A Laon, quatre des piliers de la grande nef sont formés d'une colonne centrale et de six colonnes plus étroites, séparées et isolées dans toute la longueur de leur fût. Des galeries, réduites quelquefois à la largeur de simples passages, sont pratiquées au-dessus des collatéraux.



Fig. 175.
Gothique flamboyant.

Flèches. — Dès cette période les tours sont construites de manière à recevoir des flèches, mais ces flèches ne sont souvent ajoutées qu'à la période suivante; souvent aussi elles ont disparu (Laon) ou on s'est découragé de les élever (N.-D. de Paris). Les flèches de la fin du XII[e] et du XIII[e] s. sont simples et grandioses, en général d'une seule venue, sans étages. La flèche septentrionale de Chartres, terminée dès 1145 et s'élevant jusqu'à 112 mètres, est un chef-d'œuvre justement célèbre, que les constructions plus riches des siècles suivants n'ont pu faire oublier.

Style rayonnant. — Le style rayonnant (XIV[e] siècle et début du XV[e]) a en général l'ogive moins pointue, les piliers plus minces; les fenêtres deviennent de plus en plus grandes, avec des *meneaux* et des divisions plus nombreuses. Parmi les découpures en maçonnerie qui les forment, on trouve non seulement le trèfle, mais des figures rayonnantes à quatre et à cinq feuilles, etc., ornement qui rem-

place également la forme trilobée dans les arcatures. Les rosaces des portails, où se montre surtout le caractère rayonnant, présentent un plus grand diamètre et de plus nombreux compartiments. Les contreforts sont terminés par des clochetons plus légers et plus évidés.

Style flamboyant. — Le style flamboyant, qui apparaît dans le second tiers du xve siècle et se prolonge dans les édifices religieux jusque vers 1560, est caractérisé par l'excès d'une décoration surchargée et contournée de manière à former des espèces de flammes, chose particulièrement sensible dans les séparations de pierre formant les compartiments des fenêtres et rosaces. Alors l'ogive s'abaisse et devient obtuse; mais les sommets des ogives et des pignons sont couronnés de bouquets épanouis réunissant deux moulures qui dessinent des arcs rentrants tangents aux deux côtés de l'ogive (fig. 175). Les nervures des voûtes se croisent suivant des dessins très variés, et à chaque point d'intersection sont ajoutées des figures en relief, emblèmes, armoiries, etc. Quelquefois la clef de voûte s'allonge en ciselure de pierre et forme un pendentif[1]. Cependant ce style, où le luxe de la décoration est poussé jusqu'à l'excès, présente à certains points de vue une simplification. Le plus souvent les chapiteaux sont supprimés; les piliers sont formés à l'extérieur de colonnettes de diverses dimensions, engagées, amalgamées et se continuant dans les nervures de la voûte. La naissance de

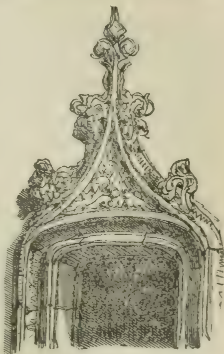


Fig. 176.
Arc en accolade.

1. Chapelle de Henri VII à Westminster, chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard. — Il ne faut pas confondre ces pendentifs avec les pendentifs de la coupole byzantine; il n'y a là qu'une similitude malheureuse de nom.

l'arcade n'est signalée, et encore pas toujours, que par un léger rebord (Saint-Gervais, cathédrale de Séville, etc.). Les flèches sont la partie la plus belle peut-être des monuments de cette époque (flèche nord de Chartres, flèche d'Anvers, couronnement de la flèche de Strasbourg).

II. — L'ART MONUMENTAL AU TREIZIÈME SIÈCLE

Grandeur du treizième siècle. — Mais quel que soit l'aspect brillant des constructions de cette époque, la belle période gothique est le XIII° siècle, ce XIII° siècle qui est le plus beau du moyen âge et un des plus beaux de l'histoire de la civilisation.

En Allemagne, c'est la période des Hohenstaufen et des Minnesinger; en Angleterre, c'est le temps de Roger Bacon et de la Grande Charte; en Espagne, les Maures sont définitivement vaincus, sinon chassés; en Italie, le siècle, qui s'ouvre par saint François d'Assise, se termine par Dante et Giotto. Mais malgré les grands noms et les grands faits que présente l'histoire des autres peuples de la chrétienté, c'est alors la France qui est le centre de la civilisation. C'est l'université de Paris qui est reine et maîtresse des sciences, et saint Thomas d'Aquin, l'*Ange de l'école*, appartient aussi bien à la France qu'à son pays d'origine. C'est Philippe-Auguste, c'est surtout saint Louis qui présente à toutes les nations le modèle des souverains. Ce sont nos trouvères qui inspirent partout les poètes. Les écrivains étrangers, les Italiens mêmes, considèrent la langue française comme la langue la plus répandue et « la plus délectable à ouïr ». C'est enfin la France qui est le centre de l'art. « Comme un écrivain qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur », la France entière s'enlumine d'abbayes et d'églises. L'art et la langue française se répandent ou se maintiennent en même temps que notre influence politique : en Italie, avec les dynasties normandes, puis avec la maison d'Anjou ; en Castille et en Portugal, où règnent des princes issus de la maison capétienne ; en Hongrie, où régnera bientôt aussi une dynastie angevine ; sur le Bosphore et en Grèce, avec l'empire latin de Constan

tinople ; en Syrie, où les principautés franques se maintiendront jusqu'à la fin du siècle ; à Rhodes, à Chypre, que les Lusignans posséderont jusqu'au xve siècle ; en Angleterre enfin, où règne une dynastie qui a une double origine française, angevine et normande.

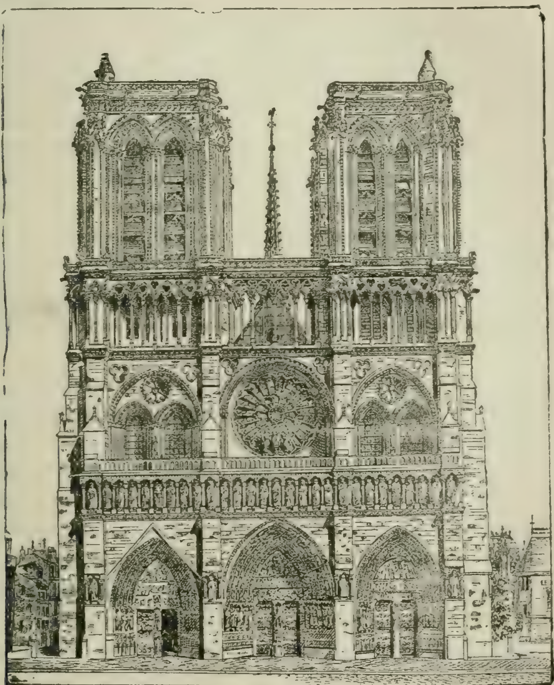


Fig. 177. — Notre-Dame de Paris.

Apogée de l'architecture. — Unité et variété. — Les francs-maçons. — Le style de cette époque doit son unité et la conformité de ses procédés, au milieu d'une admirable variété d'inspiration, à la puissante organisation des ouvriers du bâtiment, dont les diverses corporations

s'unissaient, dans une association plus vaste, aux ouvriers similaires des autres pays. L'institution des corporations municipales et celle du compagnonnage, souvent hostiles entre elles, semblent ici s'être réunies. Cette société de francs-maçons est née peut-être dans la haute Italie au VIIIe siècle. En Angleterre on en retrouve une charte constitutive datant de 926, et elle y était assez puissante pour que de grands personnages comme Edwin, frère du roi Athelstan, tinssent à s'y affilier. Ces associations furent surtout importantes en Allemagne, où le morcellement politique les rendait particulièrement utiles. Elles durent beaucoup à Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg, et reçurent des privilèges de l'empereur Rodolphe de Habsbourg, du pape Nicolas III et de plusieurs de leurs successeurs. Les francs-maçons étaient affranchis des impôts, des corvées et des statuts locaux (de là leur nom de francs). Ils ne dépendaient que de Rome.

Architectes célèbres. — Pierre de Montereau. — Libergier. — Jean d'Orbais, Robert de Coucy, Robert de Luzarches, etc. — On a conservé ou retrouvé les noms des architectes de plusieurs monuments de cette époque mémorable. Il n'est que juste de rappeler ces noms, dont la plupart ne sont pas arrivés à la gloire, tandis que des monuments bien inférieurs, mais plus récents, ont assuré à leurs auteurs une grande et durable renommée. Les Français ont été particulièrement dédaigneux de leur gloire artistique et ont été les premiers à se placer au-dessous des étrangers. Il est donc naturel que les étrangers aient propagé cette opinion. D'ailleurs bien des œuvres sont restées anonymes. Dans la période de transition, *Mathieu de Loudun* et *Normand de Dax* élèvent la cathédrale d'Angers. De *Pierre de Montereau,* ou plutôt de Montreuil (m. en 1266), nous n'avons plus que la Sainte-Chapelle du Palais. — *Hugues Libergier* (m. en 1265) construisit Saint-Nicaise de Reims, continuée par *Robert de Coucy* (m. en 1311). Cette

église, qui passait pour une merveille d'ingéniosité technique et que les architectes de la seconde partie du moyen âge allaient étudier comme un chef-d'œuvre de construction et de taille de pierre, fut détruite en 1796. Le nom de Robert de Coucy est mieux protégé contre l'oubli par la cathédrale de Reims. Mais il n'en fut pas, comme on l'a répété, le principal architecte. Il résulte d'une note communiquée par M. L. Demaison, architecte de la ville de Reims, que celui qui dressa les plans complets de cette œuvre admirable fut *Jean d'Orbais,* qui en commença l'exécution en 1211, mais mourut en 1238, n'ayant terminé que le chevet. A Jean d'Orbais succèdent *Jean Loup* ou Leloup (1231-1247), *Gaucher de Reims* (1247-1255), *Bernard de Soissons* (1255-1290). Au commencement du XIVe siècle nous trouvons *maître Adam,* qui eut pour successeur Robert de Coucy jusqu'en 1311. Après Robert de Coucy, les travaux sont dirigés par *Collard* (1311-1328), *Gilles* (1328-1352). Nous trouvons

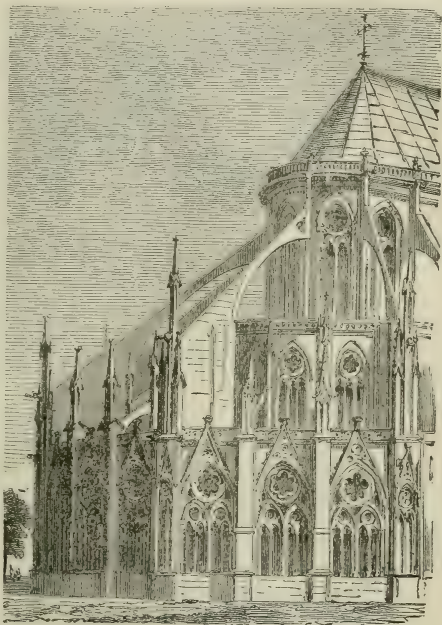


Fig. 178. — Chevet de Notre-Dame de Paris.

enfin les noms de *Jean de Dijon* (1389-1416), et de *Collard de Givry*, qui meurt en 1481, après avoir été pendant 36 ans l'architecte de la cathédrale. Malheureusement cette cathédrale, si belle qu'elle soit, n'a pas été exécutée sur le plan primitif, qui était beaucoup plus grandiose; les transepts, et surtout le chœur, très écourtés, ne sont pas en rapport avec la grande nef. *Jean Deschamps* construit N.-D. de Clermont (1248); *Jean Astorg*, la collégiale de Castelnau-Bretenoux (1336), *Enguerrand* ou Ingelram travaille à l'église du Bec (1215 à 1220). Il a pour successeur *Gautier de Meulan*, lorsqu'il va diriger les travaux de N.-D. de Rouen. L'évêque *Bernard de Castanet* donne les plans de la cath. d'Albi. On ignore quels furent les premiers architectes de N.-D. de Paris; mais *Jean de Chelles* signait en 1257 le portail méridional. Les sculpteurs *Robin* et *Roger* travaillèrent à Chartres, *Girault* à Bourges, *Robert* à St-Benoit-sur-Loire. *Etienne de Mortagne* (m. en 1293) est l'architecte de la cath. de Tours. *Robert de Luzarches* donnait le plan de N.-D. d'Amiens, dont la première pierre fut posée en 1220 et qui fut continuée après sa mort par *Thomas de Cormon*, puis par *Renault de Cormon*, son fils. Cette cathédrale, complètement terminée dans son ensemble en 1288, est peut-être le chef-d'œuvre de l'art gothique. Elle a servi de modèle à bien d'autres monuments en France et à l'étranger. D'autres noms d'artistes sont connus mais il ne reste rien de leurs œuvres. Tels sont *Villard de Honnecourt*, dont nous avons rappelé le curieux album; *Pierre de Corbie*, que Villard cite comme un des premiers architectes de son temps; *Eudes de Montreuil*, qui accompagna St Louis à la croisade et fortifia Saint-Jean-d'Acre.

Les Écoles. — Analyser les diverses écoles ogivales nous mènerait trop loin. Disons seulement qu'au début du XIIIe siècle on distingue six écoles en France : française (Ile de France), champenoise, normande, picarde,

bourguignonne, angevine. Au siècle suivant, il n'y en a plus que quatre : trois anciennes : française ou parisienne, normande, bourguignonne et une nouvelle : la toulousaine. On pourrait distinguer aussi une école bretonne. Mais le centre principal est le bassin de la Seine. C'est le gothique normand qui étendit son influence le plus loin, par suite

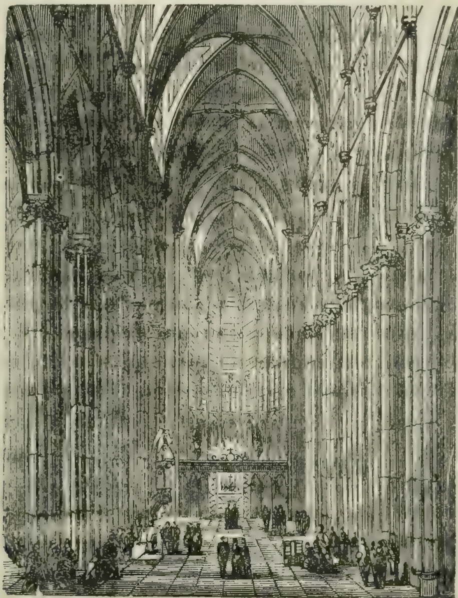


Fig. 179. — Intérieur de Notre-Dame d'Amiens.

du grand rôle politique et militaire que jouèrent alors les Normands. C'est au style normand qu'appartiennent à l'origine les constructions ogivales de l'Angleterre.

L'art ogival en Angleterre. — Lincoln, Salisbury, Lichfield, etc. — En 1174, *Guillaume de Sens* l'emporta justement sur ses concurrents pour la direction des travaux de la cathédrale de Cantorbéry, parce que son pro-

jet était conçu dans le style gothique. Ce sont des évêques français d'origine, et surtout le chartreux *Hugues le Bourguignon,* qui ont dirigé la construction de la cathédrale de Lincoln. Cette église, avec son clocher de 100 mètres de haut, son double transept, sa longueur de 170 mètres, est un des plus beaux édifices de l'Occident. Cependant, reconstruite en 1186 à la suite d'un tremblement de terre et terminée seulement au XIV[e] siècle, elle a moins d'unité et reste inférieure d'ensemble à la cathédrale de Salisbury (1220-1260), qui passe pour la plus parfaite construction ogivale de l'Angleterre; mais elle égale au moins York (1172-fin du XIV[e] s.), Wells (1[re] moitié du XII[e] s.-1465), Lichfield (XIII[e] et XIV[e] s.). L'abbaye de Westminster, devenue le Panthéon anglais, fut construite de 1220 à 1285. L'art gothique, pratiqué avec passion en Angleterre, n'avait pas tardé à y former une école particulière. Cette école se distingue : 1° par la hauteur des larges fenêtres centrales, qui remplacent souvent les roses et dont les meneaux vont perpendiculairement jusqu'à l'arcade qui les limite; 2° par l'aspect nettement rectangulaire des façades; 3° par le caractère perpendiculaire général, augmenté souvent par de grandes arcades, profondes, — analogues à celles du palais de Chosroès, — qui coupent la façade jusqu'au sommet, en passant par-dessus la porte centrale et la grande fenêtre qui la surmonte; 4° par la forme carrée donnée souvent à l'abside.

Belgique. — L'art ogival en Belgique est comme un prolongement de l'art français. Il y devait surtout briller au siècle suivant. Citons cependant, pour le XIII[e] siècle, la cathédrale d'Ypres (Saint-Martin), la plus grande partie de Sainte-Gudule à Bruxelles, de Notre-Dame à Oudenarde.

L'art ogival en Allemagne : Cologne, Strasbourg. — Erwin de Steinbach. — En Allemagne on ne voit pas l'ogive apparaître avant 1220, et c'est un Wallon, un architecte du pays de Liège, par conséquent Français de race,

qui commença la cathédrale de Cologne, dont la première pierre fut posée en 1248. D'ailleurs la cathédrale de Co-

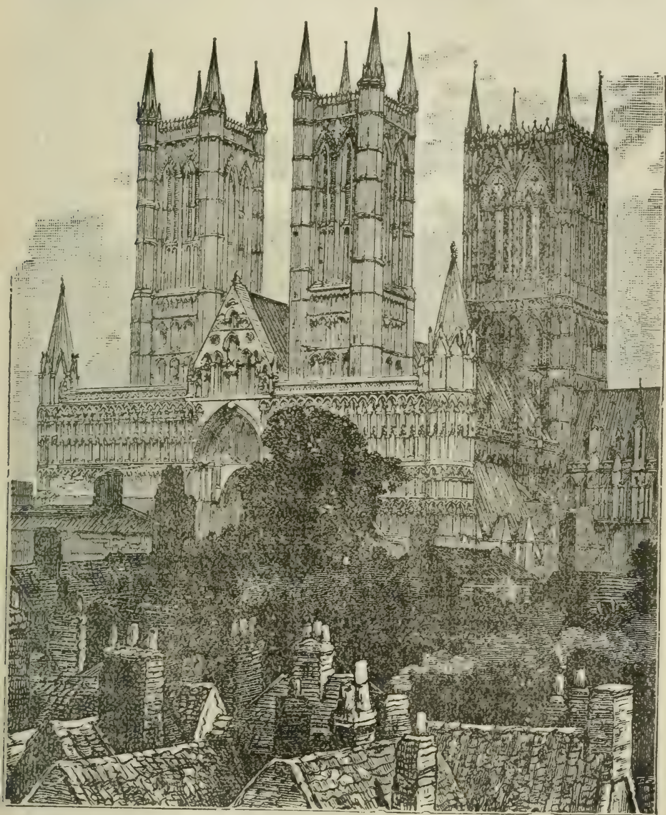


Fig. 180. — Cathédrale de Lincoln.

logne procède de la cathédrale d'Amiens, comme Lubke le reconnaît. Plus tard encore le doyen de la collégiale de Wimpfen charge un architecte arrivé « de Paris, en pays

de France », de lui construire une église « d'après le système français », *opere francigeno* Mais l'art gothique devait produire en Allemagne, et par des architectes allemands, des œuvres qui ne craignent aucune rivalité. En 1227, *Erwin de Steinbach* commençait la cath. de Strasbourg terminée au xve s La cath de Cologne, souvent interrompue, devait exercer jusqu'à notre siècle le talent des architectes allemands. Elle est aujourd'hui le plus considérable, même le plus complet des monuments gothiques; superficie 6,166 m^{2} Au xiiie s. appartiennent aussi : pour la première période, dans une forme simple, un peu nue, les cath. de Meissen, Magdebourg, Marbourg; puis dans un style plus élégant, sans parler de Strasbourg et de Cologne, on commence les cath. de Fribourg, Vienne, Goslar, Bamberg, Nuremberg (Saint-Laurent), l'église de Thann. La cath. de Colmar (1263-1360) a, au portail St-Nicolas, le portrait de son architecte *Humbret.*

Italie : Assise. — Italie méridionale et Sicile. — Gothique florentin. — Sienne, Orvieto. — Les architectes allemands et français furent souvent appelés en Italie. En Italie le gothique ne sortit pas du roman comme en France et en Allemagne. Il y fut importé tout formé de l'étranger, probablement par les moines cisterciens de Bourgogne. Les églises superposées d'Assise sont l'œuvre d'un Allemand, maître Jacob (1238-1253). Mais déjà depuis un siècle le gothique avait été introduit dans le midi de la péninsule et en Sicile par des dynasties françaises. Là, nous l'avons vu, il s'était mêlé aux souvenirs arabes et byzantins pour produire des œuvres rares. La domination espagnole l'y maintint en le déformant et en le surchargeant : l'égl. S. M. de Porto Salvo à Palerme est du xvie s. Dans le nord, le style lombardo-roman se défendit et c'est seulement à la fin du xive s. que sont commencés le Dôme de Milan et S. Petronio de Bologne. Au centre le gothique se modifia pour se conformer aux anciennes

habitudes et aux goûts du pays. De là sortit le gothique qu'on a appelé florentin, dont les types sont Sainte-Marie des Fleurs à Florence, commencée en 1294 par *Arnolfo di Cambio,* et dans la même ville Santa-Croce. Parmi les édifices se rattachant à ce style on ne peut oublier deux monuments presque aussi célèbres : la cathédrale d'Orvieto, commencée en 1290 par *Lorenzo Martoni,* et la cathédrale de Sienne, dont la première pierre fut posée au commencement du siècle et qui aurait pu rivaliser avec les plus belles cathédrales de France, d'Angleterre ou d'Allemagne, si on avait exécuté le projet conçu en 1322 de faire de l'église actuelle (89 m. de longueur) le transept d'une nouvelle cathédrale.

Espagne : Tolède, Burgos. — En Espagne, le gothique s'acclimata mieux ; mais il y est certainement d'importation française, et cette influence est sensible dans les plus beaux édifices de ce style élevés au delà des Pyrénées. C'est un Français, *Gauthier,* qui bâtit l'abbaye cistercienne du Val de Dios. *Maurice,* qui fit commencer la cathédrale de Burgos, et *Rodrigue Ximénès,* qui entreprit en 1227 celle de Tolède, étaient d'anciens étudiants de l'Université de Paris. Il faut reconnaître qu'ils surent tirer un admirable profit de l'enseignement qu'ils avaient reçu. Citons aussi les cathédrale de Barcelone et de Léon. A plus forte raison les pays où la civilisation est plus récente, demanderont-ils à la France ses leçons et ses artistes.

Hongrie. Villard de Honnecourt. — Villard de Honnecourt raconte qu'il fut appelé en Hongrie pour construire une église importante, probablement celle de Kaschau ; ce fut un Français, *Martin Ravège,* qui fit bâtir la cathédrale de Kolocza, où il fut enterré.

Scandinavie. Pierre de Bonneuil à Upsal. — Un autre Français, Pierre de Bonneuil, sur la demande des étudiants suédois de l'Université de Paris et avec l'autorisation

donnée par une ordonnance royale du 20 août 1287[1], partit avec dix compagnons pour aller élever la cathédrale d'Upsal.

Orient, Chypre. — Dans les pays de l'Orient qui étaient devenus terres françaises, l'art gothique se substitua, comme en Occident, à l'art roman, qui y avait déjà élevé d'importants édifices. L'art gothique s'y mêla, comme l'art roman l'avait fait, d'éléments byzantins, et même, en Syrie, d'éléments arabes, qui lui donnent une physionomie particulière que nous pouvons seulement signaler ici. Nous rappellerons cependant les belles églises de l'île de Chypre, à Famagouste, à Nicosie, etc., où la dynastie des Lusignan, puis les Vénitiens, maintinrent le style gothique jusqu'au temps où il disparut de l'Occident.

CHAPITRE III

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

Le château féodal. — Description générale. — Le donjon. — Grands seigneurs architectes. — Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. — Tour de Londres. — Coucy. — Le krak des Hospitaliers en Syrie. — Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Les républiques italiennes. — Les palais forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — La place de la Seigneurie à Florence. — Rhodes. — Les hôtels de ville du Nord. — Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). — Les ponts : Avignon, Pont Saint-Esprit, etc. — Architecture privée. — Constructions de nombreuses villes aux XIII[e] et XIV[e] siècles. — Les *bastides*, villeneuves, etc.

1. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger.* — Philippe le Bel, dont la politique embrassait toute l'Europe, songeait alors aux États scandinaves. En 1290, il signait un traité avec Eric, roi de Norvège.

Le château féodal. — Description générale. Le donjon. — Depuis la mort de Charlemagne, toutes les hauteurs se couvraient de postes fortifiés, et s'il n'y avait pas d'élévation naturelle dans le pays, on formait une terrasse artificielle, une *motte,* pour soutenir la construction. Il y eut là de tels abus, que dans la seconde moitié du IXe siècle, par l'édit de Pistes (864), Charles le Chauve ordonna « la démolition de tous les postes qui avaient été récemment construits sans son assentiment, attendu que les habitants des environs ont à souffrir beaucoup de gêne et de déprédation ». Cette mesure ne devait être réalisée que par Richelieu. Ces postes fortifiés, qui n'avaient d'abord été formés que d'un fossé entouré de palissades avec quelques bâtiments intérieurs d'habitation ou de service et une tour presque toujours de bois, devinrent bientôt beaucoup plus importants. La pierre fut substituée au bois, et le midi de la France donna l'exemple. A la fin du XIIe siècle la véritable forteresse féodale est constituée

En avant du fossé apparaît la *barbacane*[1], ouvrage avancé qui défend l'approche du château. Derrière elle se trouve le pont-levis, puis une palissade, et enfin les murs de l'enceinte, très épais et couronnés de créneaux. Les créneaux sont souvent remplacés par des *hourds,* constructions en encorbellement d'abord en bois, puis en pierre, dont le plancher est percé de fentes par lesquelles on peut jeter des projectiles sur l'assaillant qui est déjà parvenu au pied du mur. Le long des murs de la terrasse court un chemin de ronde. L'enceinte des châteaux est flanquée de tours rondes ou carrées qui la divisent en courtines. Le château a souvent une seconde enceinte et même une troisième. C'est dans la dernière enceinte que se trouve le donjon, demeure personnelle du seigneur et son dernier refuge[2]. Le donjon a souvent des dimensions énormes.

1. La Cité de Carcassonne possédait encore au commencement de ce siècle une barbacane très importante. On en voit encore une au château de Chalusset (Limousin).

2. Il n'en est pas toujours ainsi : le donjon, notamment dans la région pyrénéenne, n'est souvent qu'un observatoire.

Le donjon circulaire de Coucy mesurait, lorsqu'il était intact, 64 mètres de haut, à peu de chose près la hauteur des tours de Notre-Dame de Paris, et 30 mètres de diamètre, soit 100 mètres environ de circonférence. Ses murs ont 7 mètres d'épaisseur. Les châteaux sont très remarquables par la variété de leur plan et les détails de leur construction. Il y avait un grand intérêt militaire à ce que les fortifications, surtout dans les donjons, derniers réduits de défense, fussent d'un système différent, afin que les assaillants ne sussent pas d'avance les dif-

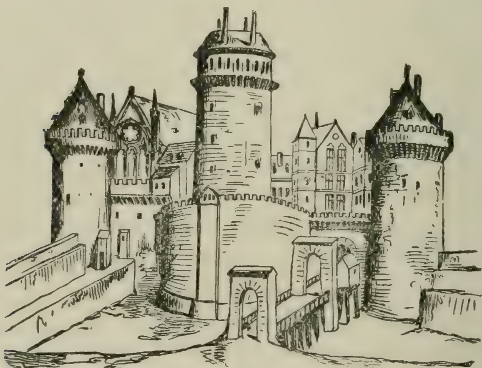


Fig. 181. — Château de Coucy, d'après Violet-le-Duc.

ficultés qui les attendaient. Aussi les architectes du moyen âge ont-ils dépensé la plus grande ingéniosité à multiplier les pièges et désorienter l'ennemi. On ne reculait pas devant les travaux les plus considérables : chemins sinueux, fausses entrées donnant brusquement sur des pièces sans issues, portes étroites ou basses où l'assaillant pouvait se briser la tête[1] ; passages ménagés dans l'épaisseur des murs, comme on peut le voir encore à Loches. Le désir d'assurer sa sécurité pouvait pousser jusqu'au crime. *Lanfroi*, à la fin du xe siècle, ayant construit à Ivry un donjon d'une construction des plus habiles, Alberade, comtesse de Bayeux, le fit mettre à mort, pour

1. C'est ainsi que mourut le roi Charles VIII à Amboise.

que le secret de son château fût gardé et qu'on ne bâtît nulle part une tour semblable[1].

Grands seigneurs architectes. Richard Cœur de lion et le Château-Gaillard. Tour de Londres. Le krak des Hospitaliers en Syrie. Château de Coucy. — On a conservé le nom de *Roger de Bellesme,* qui bâtit le château

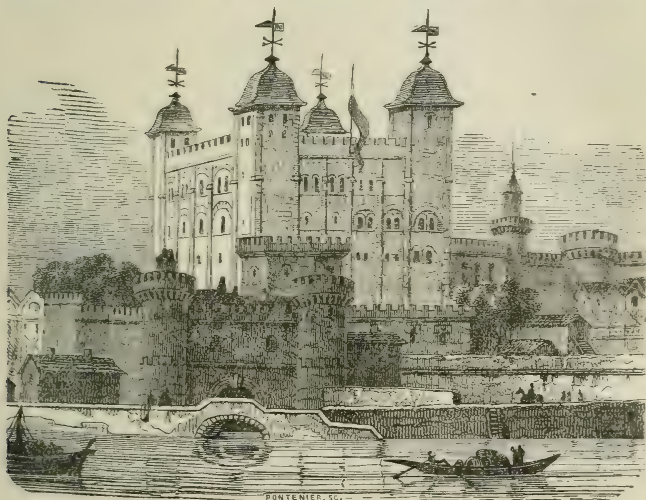


Fig. 182. — La Tour de Londres.

de Gisors pour Guillaume le Roux et Henri Ier, rois d'Angleterre. De même que les évêques ou les abbés avaient voulu être capables de diriger la construction de leurs églises, de même les seigneurs et les rois s'occupèrent de perfectionner l'art de la fortification. Tels furent *Enguerrand III de Coucy, Philippe-Auguste, Richard Cœur de lion.* Ce dernier dirigea lui-même la construction de Château-Gaillard, qui devait défendre la vallée de la Seine

1. Comparer ce qui se passa pour la sépulture d'Alaric.

et l'entrée de la Normandie. Il le fit, dit Viollet-le-Duc, avec une sagacité rare. Il suivait en cela l'exemple du chef de sa dynastie. Guillaume le Conquérant surveilla plus d'une fois les travaux de ce château de Windsor qui, tant de fois remanié et accru, est comme le résumé de l'histoire de la royauté anglaise, ainsi que ceux de la Tour de Londres, ensemble de constructions qui n'embrassent pas moins de cinq hectares. Philippe-Auguste agrandit le château de Gisors. Mais, chose curieuse, les plus importantes forteresses féodales se trouvent en Syrie, comme l'attestent les imposantes ruines du *krak* des Chevaliers Hospitaliers[1] commandant la route de Tortose à Homs (Emese), et qui résista jusqu'en 1271. Le krak présentait un ensemble de bâtisse double de celui de Coucy. Enguerrand fut l'architecte de ce château de Coucy, qui, quoique démantelé par Mazarin, ébranlé par un tremblement de terre, donne bien l'idée de ces repaires formidables où un seigneur arrogant pouvait braver la puissance royale.

Roi ne suis, ni prince aussi;
Je suis le sire de Coucy.

Villes fortifiées : Carcassonne, Provins, Aigues-Mortes, le Mont-Saint-Michel. — Nous avons conservé l'ensemble des fortifications de certaines villes. Sans parler des enceintes gallo-romaines de Senlis et de Saint-Lizier, qui n'intéressent que les antiquaires, il nous reste encore Provins; il nous reste Aigues-Mortes, dont les fortifications ont été commencées sous saint Louis par le Génois *Boccanegra* et terminées sous Philippe le Hardi Il nous reste surtout la Cité de Carcassonne, qui, sur sa colline dénudée, avec son église garnie de créneaux, avec ses constructions des XIII[e] et XIV[e] siècles, s'appuyant à des maçon-

1. Rey, *Études sur les monuments de l'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre.* On peut distiguer, d'après le plan et les procédés de construction, les forteresses élevées par les divers ordres militaires : Hospitaliers, Templiers, Chevaliers Teutoniques.

neries wisigothiques ou romanes, est une évocation unique du moyen âge militaire et n'a d'autre rivale en ce genre que les fortifications du Mont-Saint-Michel. Car les monastères, les églises mêmes, se fortifiaient alors. C'est ainsi que le Mont-Saint-Michel put résister aux Anglais maîtres de toute la Normandie continentale, et nous conserver,



Fig. 183. — Fortifications d'Aigues-Mortes (intérieur).

même au milieu de nos plus grands désastres, une petite Normandie française.

Les républiques italiennes. — Les palais-forteresses. — Sienne et la Piazza del Campo. — Florence. — Rhodes. — Dans les villes de commune, dans les villes italiennes surtout, où les luttes entre les partis étaient si vives et les haines si tenaces, il y a comme des fortifications intérieures; chaque palais, chaque demeure d'un personnage influent est comme une petite forteresse construite de fa-

çon à mettre ses habitants à l'abri d'un coup de main. Ils étaient même souvent surmontés de tours, comme à San-Geminiano, où tant de maisons les ont encore aujourd'hui. Les palais du gouvernement sont placés de manière à être mis en état de défense. On n'y parvient que par des arcades passant sous les maisons qui entourent d'une ceinture continue la place où ils sont bâtis. Sienne, entre toutes les villes de ce genre, présente dans sa *Piazza del Campo*[1] un aspect saisissant (fin du XIIIe et début du XIVe siècle).

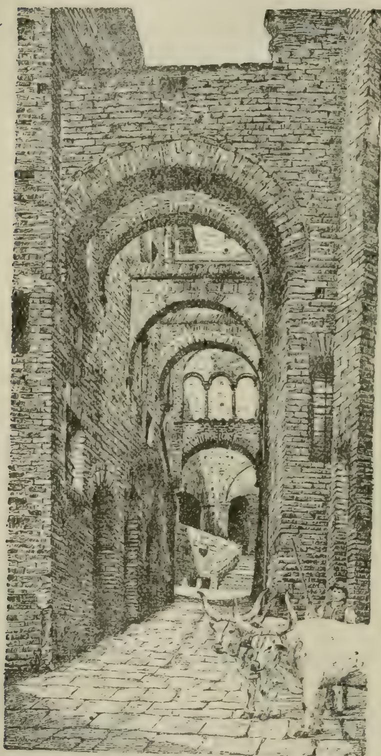


Fig. 154. — Une rue de Sienne dans le voisinage de la Piazza del Campo.

Cette place, située au centre de la ville, là où se réunissent les trois collines sur lesquelles Sienne est bâtie, est semi circulaire ; elle s'abaisse vers le milieu comme un théâtre, et l'on s'y figure volontiers le peuple assemblé pour entendre quelque communication grave sur ses guerres avec Florence ou ses révolutions

1. Disposition analogue à Milan, Vérone, etc., et même dans les plus petites villes : Villefranche-de-Conflent, qui ne compte que quelques cen-

intérieures. Tout cet hémicycle est entouré de palais à plusieurs étages et à créneaux qui, malgré les remaniements postérieurs, conservent encore leur physionomie primitive. Au bout de toutes les arcades qui ménagent, en passant sous ces palais, l'accès de la place, l'œil rencontre sous des angles différents l'imposant, l'effrayant aspect du palais public, grand bloc rougeâtre de briques couronné de créneaux et gardé par une tour de même appareil, qui prolonge sa ligne droite sans le moindre ornement jusqu'à 80 mètres du sol. Mais cette sévérité, cet effet d'intimidation que l'architecte a si bien réussi à produire, n'exclut pas le souci de la beauté; sans parler de l'harmonie des proportions, les fenêtres gothiques en marbre insérées dans le monument, ainsi que le porche et le couronnement de la tour, font à l'élégance sa part, accentuent même par le contraste cette sévérité générale que l'artiste a voulu donner à son œuvre, et indiquent une civilisation délicate et avancée, quoique guerrière.

Nous préférerions même la *Piazza del Campo* de Sienne à la place de la Seigneurie à Florence, malgré son *Palais Vieux*[1], construction du même style que le palais public de Sienne, commencé en 1298 par Arnolfo del Cambio, l'architecte de Sainte-Marie des Fleurs[2].

Hôtels de ville du Nord : Ypres. — La grande salle du Mont-Saint-Michel. — L'hôtel de ville de Saint-Antonin. — Les hôtels de ville que l'on élevait dans le Nord à la même époque sont moins simples, mais ils gardent cependant un cachet de solidité et de gravité qu'ils perdront plus tard. Ils sont surmontés ou accompagnés d'un

taines d'habitants, avait encore il y a quelques années une tour placée au-dessus d'une arcade, sous laquelle s'ouvrait la seule communication qui existât entre les deux rues parallèles de la ville.

1. Rohault de Fleury, *la Toscane au moyen âge*.

2. Citons encore dans un autre style le magnifique Palais du *Salone* à Padoue (1219). « Rhodes a conservé aussi un aspect de ville militaire du moyen âge qui a frappé tous les voyageurs. Chaque maison porte sculpté sur sa façade le blason et même le nom français de son dernier possesseur: on s'attend, au moment du réveil, quand s'ouvriront ces portes armoriées, à voir sortir tous ces chevaliers pour se réunir une dernière fois sous la bannière de saint Jean » (De Vogüé.)



Fig. 185. — Le Palais public à Sienne.

beffroi qui est à ces constructions ce qu'est le clocher pour les églises. Telle est la halle aux drapiers élevée à Ypres au XIII[e] siècle, et dont une partie est l'hôtel de ville actuel. Ce monument atteste la puissance de cette ville, aujourd'hui déchue, et qui comptait deux cent mille habitants. La première pierre fut posée en 1201 par le comte Baudoin, qui trois ans plus tard était empereur de Constantinople. Au premier étage se trouve une des plus grandes salles gothiques que l'on connaisse. Elle ne vaut pas cependant la *salle des Chevaliers* et le réfectoire du Mont-Saint-Michel, formant la partie intermédiaire d'une construction de trois étages dont l'inférieur est composé de vastes cryptes et le supérieur contient le cloître, de plain-pied avec l'église. Le luxe des édifices publics se glissait jusque dans les centres de population peu importants : ainsi à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), qui possède le plus ancien hôtel de ville de France[1].

Les ponts. — Avignon, Pont Saint-Esprit. — Un genre de construction moins brillant, mais non moins important, les ponts, présentait alors des dangers et des difficultés d'exécution technique aussi bien que financière qui n'arrêtèrent pas les architectes du moyen âge.

Même lorsqu'il s'agissait de jeter un pont sur les fleuves les plus larges et les plus impétueux, les architectes n'hésitaient pas, voyant là non seulement une œuvre d'intérêt matériel, mais encore une œuvre pie, une œuvre de charité. Une association religieuse de *frères pontifes* se forma, et, sous la direction d'un jeune berger du Vivarais, *Benezet*, qui de pâtre devint constructeur de ponts (*pastor et pontifex*) et fut canonisé, fut élevé, de 1177 à 1185, le célèbre pont d'Avignon « où tout le monde passe[1] ». Il n'en reste plus que quatre arches. Mais le pont Saint-Esprit, commencé en 1265 sous saint Louis et achevé quarante-quatre ans plus tard sous Philippe le Bel, est encore complètement debout. Long de plus de 818 mètres et s'é-

1. De même les *Brücken-Brüder* élevaient le Pont de Ratisbonne (1135-1146).

levant de 16 mètres au-dessus des eaux moyennes du fleuve il brave depuis près de six cents ans les efforts du Rhône, très rapide en cet endroit. Quoique chacune de ses grandes arches ait 31 mètres d'ouverture, au-dessus de chaque pile, à la naissance des arcs, s'ouvre une petite arcade destinée à augmenter le débouché des eaux en cas de crues extraordinaires[1]. De plus, le pont forme un coude en amont, de manière à présenter plus de résistance au courant. La plupart des ponts

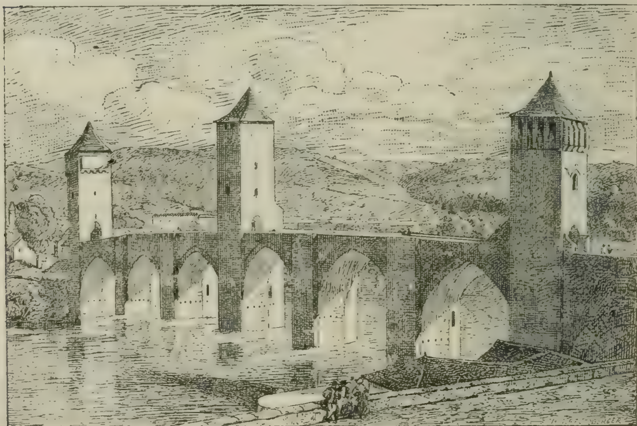


Fig. 186. — Pont de Valentré, à Cahors.

du moyen âge étaient fortifiés, comme le montrent le pont Saint-Esprit lui-même, le pont d'Orthez, le pont de Valentré à Cahors, le vieux pont d'Albi, etc.

Architecture privée. — Fondation de nombreuses villes aux treizième et quatorzième siècles. — L'architecture privée suit les progrès de l'architecture publique. Il reste encore des maisons bourgeoises du XII[e] et du XIII[e] siècle construites en belle maçonnerie, bien aménagées et distribuées pour les habitudes du temps, remarquables en outre par un judicieux emploi des matériaux

1. Cette disposition était déjà connue des Romains.

Les ouvertures sur la rue sont rares en général, les murs épais, parce qu'on songe à la défensive.

Un des faits les plus considérables de l'histoire de la civilisation fut le grand mouvement social qui amena, au XIIIe et au XIVe siècle, la fondation de tant de villes à chartes. Elles prenaient souvent un nom qui indiquait leur origine et leurs droits : Villefranche, Villeneuve, la Bastide, Sauveterre, la Salvetat, etc. Parfois elles n'hésitaient pas à emprunter celui de quelque ville célèbre : Cadix (Tarn), Fleurance pour Florence (Gers), Cordes pour Cordoue (Tarn)[1], etc. Le fait ne pouvait manquer d'avoir la plus grande action sur le développement de l'architecture privée.

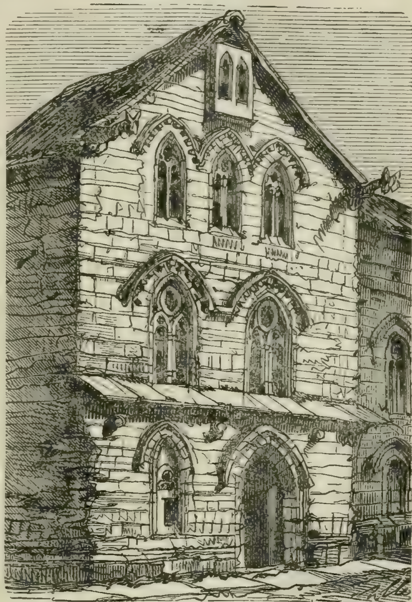


Fig. 187. — Maison des Templiers à Louviers.

On a trop dit que le moyen âge n'avait aucun souci de l'hygiène. Une ville qui a une longue tradition historique, où les constructions se sont accumulées de générations en générations, est difficilement régulière et bien percée, mais les

1. XIIe siècle : Cluny ; XIIIe siècle : Cluny, Saint-Antonin Provins ; XIVe siècle : Cordes, Louviers, etc. V. L. Magne, *l'Art dans l'habitation moderne*

groupes urbains bâtis à date fixe, aux XIIIe et XIVe siècles, occupent des emplacements choisis avec soin, sur un plan général régulier, avec des rues tirées au cordeau, bien orientées et se coupant le plus souvent à angle droit, les voies principales venant aboutir à la grande place, où se trouve l'hôtel de ville, comme le montrent encore aujourd'hui la ville basse de Carcassonne (1247), Aigues-Mortes (1248), Libourne, etc. Elles rappellent les villes princières du XVIIe siècle, telles que Versailles ou Carlsruhe, ou ce que nous savons des villes construites dans le monde grec sous la direction d'Hippodamos : le Pirée, Rhodes. Une ville moins régulière, Montpazier, a conservé, plus peut-être que toute autre en France, l'aspect général des Bastides de ce temps. Mais Cordes, fondée par Raymond VII, comte de Toulouse, au sommet d'une colline élevée, renferme derrière sa double enceinte un plus grand nombre de constructions intéressantes. Ce petit bourg est certainement un des plus pittoresques et des plus curieux de France. Les hommes du moyen âge s'intéressaient plus qu'on ne l'a dit à mettre dans un bel aspect les monuments qu'ils construisaient. Le plus souvent, c'est par une succession d'abus que nos magnifiques cathédrales ont été encombrées d'une foule de constructions parasites. D'ailleurs, le cloître ajouté de la plupart des églises en écartait forcément les constructions vulgaires. Nous savons que l'évêque Maurice de Sully, le fondateur de Notre-Dame de Paris (et c'était cependant au XIIe siècle), acheta d'avance de nombreuses maisons pour assurer le percement d'une belle rue devant la façade de la future cathédrale. Le luxe des constructions publiques ou seigneuriales s'étend aux maisons de simples particuliers, qui sont souvent ornées de riches sculptures, comme on le voit à Cordes (maison dite des musiciens, maison du grand veneur), à Reims (maison des musiciens), etc. [1].

1. L. Gonse, *l'Art gothique.* — Corroyer, *Architecture gothique.* — Vitet, *Études sur les beaux-arts* (surtout la *cath. de Noyon*). — Lecoy de la Marche, *le Treizième Siècle.* — De Lassus, *Monographie de la cath. de Chartres* (*Archives des monuments historiques*). — De Lassus et Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris.* — Mérimée, *Études sur les beaux-arts.* — Em. Mâle, *l'Art religieux au XIIIe siècle.* — Ruskin, *la Bible d'Amiens.* — Rohault de Fleury, *la Toscane au moyen âge.*

CHAPITRE IV

SCULPTURE. — PEINTURE. — VITRAUX ARTS INDUSTRIELS[1].

La sculpture au XIIIe siècle. — Italie et France. — Nicolas de Pise. — Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Campanile de Florence. — Chartres. — Le « beau Christ d'Amiens » et l'école d'Égine. — Allemagne. — Sabine de Steinbach. — Sculpture ornementale. — Les monnaies. Saint Louis. Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — *Orfèvrerie.* — Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne. — Allemagne. Ateliers de Nuremberg, de Ratisbonne. — France. Le vase de Suger. — Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — Les orfèvres parisiens du XIIIe siècle. Bonnard. Raoul. — Les reliquaires et les chasses. — *Le travail du fer. Le meuble. La tapisserie.* Bayeux. — *Peinture.* — Giunta de Pise. — Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — *Les vitraux* sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique. — *La verrerie.* Venise. — *La mosaïque :* son éclat au XIIIe siècle : Rome, Venise, Palerme. Son influence sur la peinture, Torriti. — Grandeur de l'art ogival.

La sculpture au treizième siècle. — Italie. — Nicolas et Jean de Pise. — Esprit encyclopédique. — Le campanile de Florence, les sculptures de Chartres, le beau Christ d'Amiens et l'école d'Égine. — Les sculptures avaient passé des formes courtes et trapues aux formes démesurément allongées. Les efforts souvent maladroits des sculpteurs du XIe et du XIIe siècle aboutissent enfin, au XIIIe, à des œuvres qui, malgré ce qui leur manque encore, n'ont pas besoin, pour être favorablement jugées, qu'on songe à leur date. Les gestes sont variés et expressifs, les physionomies, les attitudes parfois nobles et élégantes, les draperies traitées avec une largeur et une préci-

1. Labarte, *les Arts industriels au moyen âge*; Du Sommerard, *l'Art au moyen âge*; les musées du Trocadéro et de Cluny; les ouvrages de Paul Lacroix, de M. Molinier; Lasteyrie, *Hist. de la peinture sur verre;* Ottin, *le Vitrail.*

sion qui rappellent l'antique (fragments du jubé de Chartres); le corps se sent sous les vêtements, et lorsque, ce qui arrive rarement il est vrai, l'artiste a représenté du nu, il montre sinon de la science, au moins le souci et l'observation de la forme[1]. Ce qui frappe surtout dans l'art de ce temps, c'est une expression de bonté et de tendresse dont le passé ne donnait pas d'exemple. Les pro-

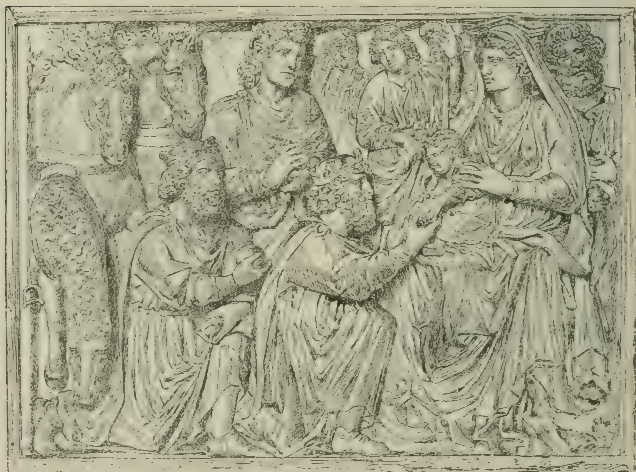


Fig. 188. — Bas-relief de la chaire de Nicolas de Pise, à Pise.

grès du culte de la Vierge au XIIe s. exercent dès lors sur l'art une influence qui s'étendit bien au delà du moyen âge. L'Italie possède à cette époque deux sculpteurs de génie, *Nicolas de Pise* (1204-1280) et *Jean de Pise* (1245-1321). Dans la *chaire du baptistère de Pise*, le *tombeau de St Dominique* à Bologne, N. de Pise, s'inspirant des sarcophages romains du Campo-Santo, y retrouve l'intelligence de l'antiquité; mais il doit aussi beaucoup à nos ymagiers qui d'ensemble sont les premiers de l'Occident.

1. Par exemple, le Christ en croix, bas-relief de Saint-Germer (Oise).

comme on le voit à Chartres, à Amiens, à Paris, à Reims (à N.-D. comme à la maison des Musiciens), à Lyon,

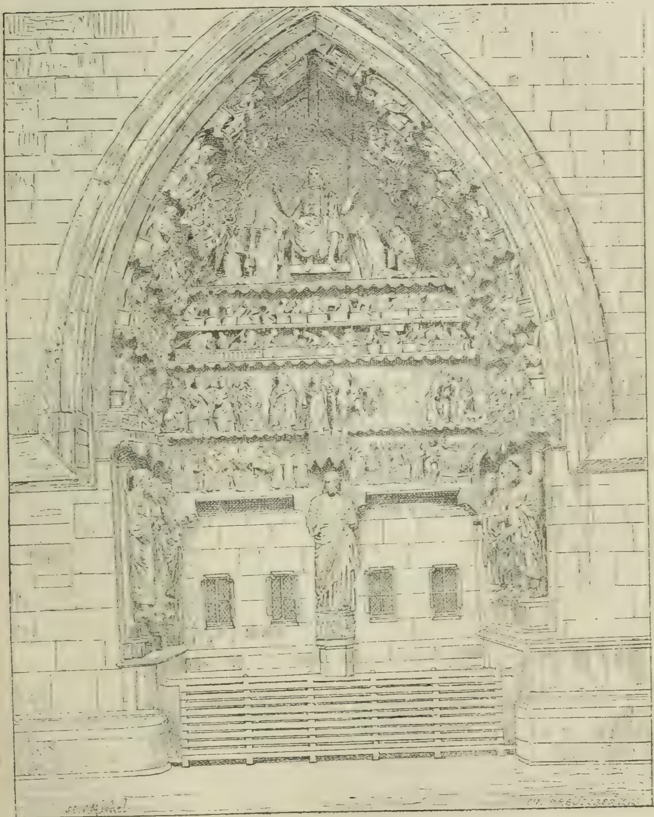


Fig. 189. — Portail nord de la cathédrale de Reims.

où les portes de bronze de la cathédrale, célèbres au loin, ont peut-être inspiré André Pisano. Nos artistes et (aussi les Allemands) font preuve également de cette largeur de vues dont on a fait honneur aux seuls Italiens.

C'est un des signes bien remarquables de l'état des intelligences au XIIIe siècle que ce désir d'embrasser l'ensemble des connaissances humaines. Le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, comme le *Trésor* de Brunetto Latini, sont des encyclopédies. Le même esprit anime les sculpteurs. Sur le campanile de Florence seront représentés les débuts du travail humain (la première maison, le cheval dompté, etc.) et le développement de la science profane (Aristote, Euclide, Phidias, etc.), à côté de sujets religieux. A Chartres, un premier ensemble de trente-six compositions et de soixante-quinze statues représente la création et les origines du monde jusqu'à l'expulsion du Paradis terrestre. L'homme doit désormais gagner son pain à la sueur de son front : trois séries de sujets (cent trois figures) représenteront les travaux de la campagne, les travaux industriels, les arts libéraux (un géomètre, un musicien, un philosophe, etc.). Plus loin se développe ce qu'on appelait alors le miroir moral, les personnifications des vertus et des vices qui leur sont opposés, en cent quarante-huit statues. Les vertus théologales et les vertus politiques sont placées en dehors, tandis que les vertus domestiques s'abritent sous le porche. Puis vient, en quatorze cent quatre-vingt-dix-huit statues, toute l'histoire religieuse, depuis l'expulsion du Paradis terrestre jusqu'au jugement dernier. Lorsque Kaulbach et d'autres artistes nourris des vastes systèmes philosophiques de l'Allemagne moderne prétendaient reproduire dans une puissante synthèse l'histoire totale de l'humanité, songeaient-ils qu'ils avaient été devancés dans cette voie par les anonymes imagiers du moyen âge[1]?

Sans parler des monuments funéraires, à Saint-Denis, à Fontevrault, rois et seigneurs sont nombreux dans la décoration extérieure des églises (série des rois de France à N.-D. de Paris). Les statues équestres ne sont pas rares : statue de Philippe IV ou Philippe VI au portail de Notre-Dame. On peut remarquer cependant (et cela est aussi vrai des plus célèbres sculpteurs italiens que des sculp-

1. On peut les classer dans quatre écoles principales : *Ile-de-France, Champagne, Picardie, Bourgogne*; puis viendraient *Anjou, Guyenne, Languedoc.*

teurs français) que les artistes de ce temps réussissent moin bien dans la figure de grandeur naturelle, quoiqu'ils ne reculent pas devant les œuvres colossales, comme le montrent tant de statues de saint Christophe, saint particulièrement populaire alors. Parmi les plus remarquables statues de grandes dimensions on peut citer les Apôtres de la sainte Chapelle de Paris, le « beau Christ » d'Amiens, et plusieurs personnages de la cathédrale de Chartres On trouve notamment dans la tête du Christ d'Amiens une simplicité de modelé, une pureté de contours, une exécution large et fine à la fois qui rappelle bien, malgré la différence de l'expression, les sculptures de l'école d'Égine. Que de vie aussi, quelle finesse de physionomie dans ces deux têtes de gentilhomme et de noble dame qu'on peut voir au portail de Reims ! Ce sont bien là des types français Les imagiers du XIIIe siècle sont bien les fondateurs de notre école de sculpture.



Fig. 190.
Le beau Christ d'Amiens.

Allemagne. Sabine de Steinbach. — Les artistes allemands de cette époque sont en général moins

élégants, mais les œuvres qu'ils ont produites à Saint-Laurent de Nuremberg, à Sainte-Élisabeth de Marbourg, à Notre-Dame de Strasbourg surtout, où les sculptures de Sabine de Steinbach (*les Vierges sages et les Vierges folles, la Synagogue découronnée* et *l'Église triomphante*) comptent parmi les œuvres remarquables du XIIIe siècle attestent avec bien d'autres encore, la vitalité des écoles du Rhin (Alsace et Franconie).



Fig 191. — Cathédrale de Reims

Sculpture ornementale. — La sculpture purement ornementale est relativement supérieure aux figures, pleine de détails amusants et spirituels, tirant le parti le plus heureux des objets usuels, des plantes et des animaux du pays même. L'album de Villard de Honnecourt renferme un escargot et un homard admirablement reproduits. La Renaissance apportera en général plus de discrétion, mais ne dépassera pas l'élégance de la frise sculptée du portail de Notre-Dame de Paris et de bien d'autres motifs, à Reims, à Bourges, à Chartres, etc.

Le même sentiment de l'art se montre aussi dans tous les genres secondaires qui se rattachent à la sculpture.

Monnaies. — Saint Louis, Frédéric II. — Importance de la gravure des sceaux. — Les réformes de saint Louis marquent une date aussi importante dans l'histoire artistique que dans l'histoire économique de la monnaie. « Les nouvelles pièces frappées alors en France, dit avec raison F. Lenormant, sont d'un style simple et grandiose. » Il est vrai que la figure humaine en est généralement absente Au contraire, l'empereur d'Allemagne

Frédéric II, imitant dans ses augustales d'or les empereurs romains, faisait placer d'un côté la tête du souverain, de l'autre un aigle. Ces monnaies font le plus grand honneur aux graveurs anonymes d'Amalfi qui en ont gravé les coins.



Fig. 192. — Monnaie de saint Louis.

L'art du graveur peut se manifester d'une façon plus complète dans les sceaux, qui jouent alors un grand rôle. C'est même dans les sceaux plus que dans les monnaies qu'il faut chercher les progrès de la glyptique Car la monnaie, pour des raisons que nous avons indiquées plus haut (p. 122 et suiv.), tend à l'archaïsme. On retrouve dans les sceaux du XIIIe siècle le style sobre et noble, les lignes simples, l'ornementation élégante des monnaies du temps, mais avec une puissance et surtout une variété que ces monnaies n'ont point. Cela s'explique. Les rois, les seigneurs, les prélats, les villes, les corps de métiers, de simsimples particuliers même, voulaient avoir leur sceau, et le sujet que le sceau représente devait être en rapport avec son possesseur. C'est une manifestation des plus intéressantes de l'art du moyen âge[1], et fertile en indications précieuses pour l'histoire et les mœurs, particulièrement pour le costume. L'Allemagne se distingue autant que la France en cette branche de l'art.



Fig. 193.
Augustale de Frédéric II.

1. Ne pouvant traiter ce sujet même sommairement ici, nous renvoyons aux *Inventaires des sceaux de France* de M. Demay, et au volume de M. Lecoy de la Marche, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*.

Orfèvrerie. Saint Éloi. — L'Alphabet de Charlemagne. — Cette habileté à travailler le métal trouvait encore un champ plus vaste dans l'orfèvrerie, dont le goût ne s'était jamais perdu même pendant la période franque[1]. (*V.* p. 330.)

Le talent d'orfèvre de saint Éloi est resté légendaire. Il ne semble pas qu'il ait employé d'autres ornements que les pier-



Fig. 194. — Sceau de saint Louis.

res précieuses serties, les arabesques en filigrane, les plaquettes d'or estampées au marteau et décorées de dessins géométriques. Mais on peut se rendre compte des beaux effets que l'on obtenait ainsi par la célèbre couronne du musée de Cluny, ayant appartenu au roi wisigoth Receswinthe, mort en 672. L'époque de Charlemagne marque une date importante dans l'histoire de l'orfèvrerie, non seulement parce que les

1. Outre les indications données p. 361, *V.* Havard, *Dictionnaire de l'ameublement ;* le même, *Orfèvrerie ;* de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie.*

Capitulaires ordonnent la création de nombreux ateliers d'orfèvres, mais parce que la représentation des êtres animés prend place dans l'ornementation. On substitua aux cabochons des camées antiques, des plaques d'ivoire sculpté, des émaux soit originaux soit venus de Byzance. Voir par exemple le piédestal carolingien de la coupe dite des Ptolémées, au Cabinet des médailles, ainsi que le reliquaire improprement appelé l'A de Charlemagne, et donné à l'église Sainte-Foy de Conques (Aveyron), où il est encore, en 817 ou 816 [1].


Fig. 195. — Couronne de Receswinthe.

Allemagne : Ratisbonne, Nuremberg. — L'orfèvrerie brilla d'abord en Allemagne plus qu'en France. Au xe siècle les ateliers de Ratisbonne étaient déjà célèbres. Au xiie, c'est Cologne qui l'emporte, comme le montre la châsse des rois mages et la châsse des grands reliquaires de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. La réputation des orfèvres allemands devait se maintenir dans les siècles suivants et même pendant la Renaissance, lorsque Nuremberg eut hérité en partie de Cologne.

France : le vase de Suger. — Mais pendant tout le moyen âge la réputation des orfèvres français, surtout des orfèvres parisiens, fut aussi fort grande, et nous devons rappeler encore ici le nom de Suger, qui dirigea l'exécution des pièces qui formèrent le trésor de son abbaye de Saint-Denis.

Sans doute l'introduction de la figure humaine n'a pas toujours été heureuse, et l'orfèvrerie des xie et xiie siècles parti-

1. Darcel, *Description de Sainte-Foy* d'après le *Liber mirabilis sanctæ Fidei.* Quelquespièces du trésor de Sainte-Foy ont paru à l'exposition de 1900.

cipe aux défauts si graves de la sculpture de ce temps; mais les deux vases de Suger conservés à la galerie d'Apollon, au Louvre, montrent quelle noblesse et quelle élégance on obtenait déjà lorsqu'on n'abusait pas de formes dont l'art n'avait pas encore su se rendre maître. D'ailleurs ces tentatives préparaient le magnifique essor qui allait assurer, dans l'orfèvrerie comme dans tant d'autres points, une place éminente au XIIIe siècle.



Fig. 196. — Vase de Suger.

Importance de l'orfèvrerie au moyen âge. — L'orfèvrerie est alors le grand luxe des rois, des seigneurs et des églises. C'est l'emploi ordinaire des métaux précieux; c'est le placement des souverains, leur réserve aussi, la garantie qu'ils offrent à leurs créanciers[1]. Si le besoin s'en présentait, on n'hésitait pas à renvoyer au creuset les objets d'art d'or et d'argent, après s'en être fait honneur.

Les orfèvres parisiens au treizième siècle : Bonnard, Raoul. — Au XIIIe siècle les orfèvres de Paris, qui passent pour les premiers de l'Occident, ont bien des rivaux, mais pas de maîtres. Pour les procédés ils possèdent déjà tous ceux qui seront développés plus tard, et tirent, par exemple, grand parti du nielle. Pour la composition ils montrent la même fertilité d'imagination que les sculpteurs leurs contemporains, et la témoignent non seulement par la fantaisie des sujets, mais par l'agencement des diverses matières employées,

1. V. Bapst, *les Diamants de la couronne*. Les pièces d'orfèvrerie, comme les pierres précieuses, ont été souvent engagées par les rois pour contracter un emprunt. (V. ci-dessus p. 199, à la note.)

soit qu'ils représentent des scènes de mœurs dans les surtouts de table, soit que, dans les châsses des saints, ils dépassent en délicatesses les fines sculptures des cathé-

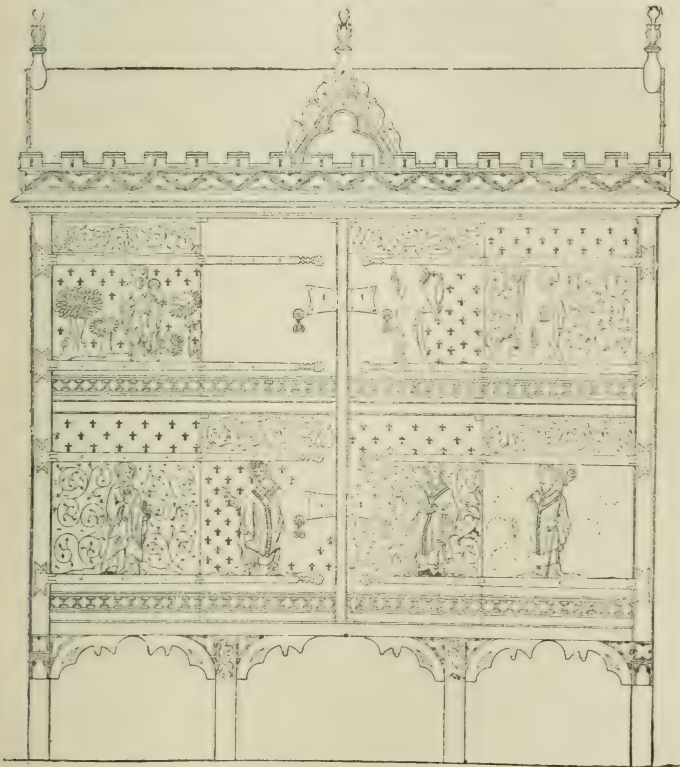


Fig. 197. — Armoire de la cathédrale de Noyon.

drales. On a conservé les noms de *Bonnard,* qui fit en 1212 la châsse de sainte Geneviève ; de *Raoul,* l'orfèvre favori de Louis IX et de Philippe III.

Les reliquaires, les châsses. — C'est principalement

dans les reliquaires et les châsses que les orfèvres déployaient tous leurs talents et ne se refusaient aucun luxe. Nous ne comprenons pas bien aujourd'hui les sentiments que les populations d'alors attachaient à ces souvenirs. Ce n'était pas la seule piété, mais aussi le patriotisme local qui donnait du prix à de pareils restes. On était fier de les posséder. C'était souvent aussi le souvenir toujours présent d'hommes qui avaient consolé et civilisé les ancêtres mêmes de ceux qui gardaient leur dépouille. Dans un temps où les pays étaient morcelés et désolés par les guerres privées, les saints groupaient autour de leur nom, dans une pensée commune d'admiration et de reconnaissance, des associations humaines bien plus étendues que celles qu'avait formées la politique. Quels souverains, quels conquérants ont eu sur leur temps l'influence d'un saint François d'Assise et d'un saint Bernard ?

Le travail du fer. Le meuble. — C'est aussi pour les églises que les forgerons, qui par le talent étaient souvent de véritables orfèvres, employaient le meilleur de leurs efforts ; il en est de même des ouvriers qu'on appela plus tard des ébénistes ; c'est bien plus pour les stalles et les retables des églises que pour les bahuts ou les coffres qu'ils déployaient leur imagination et leur habileté. Le luxe de l'ameublement ne devait se développer qu'au siècle suivant. Mais l'armoire à peintures de Noyon, le coffre avec ornements en fer du musée Carnavalet, les stalles de Saint-Andoche de Chaulieu, les stalles de l'église de Xanten (duché de Clèves), nous montrent que les ébénistes du XIIIe siècle, soit allemands, soit français, n'étaient pas indignes des autres ouvriers d'art de leur temps.

Tapisserie. — La tenture de Bayeux. — La tapisserie, dès le XIIe siècle, avait produit des œuvres importantes, comme les tentures d'Halberstadt et la fameuse tenture de Bayeux, attribuée sans preuve à la reine Mathilde, œuvre très intéressante, mais encore bien barbare, où fut représentée en broderie la conquête de l'Angleterre par

Guillaume de Normandie. La tapisserie joue dans l'ameublement au XIII[e] siècle un rôle de plus en plus grand. Saint Louis envoie au khan des Tartares une tente historiée, contenant l'*Adoration des mages* et des scènes de la Passion. Vers 1200, Agnès, abbesse de Quedlimbourg, exécute, avec l'aide de ses religieuses, la décoration du chœur de son église. Elle prit pour sujet le mariage de Mercure et de la Philologie, sujet qu'avait déjà brodé pour l'abbaye de Saint-Gall une abbesse de Souabe nommée Hedwige. La tapisserie était un art populaire, car aux jours de fêtes (et ils étaient bien plus nombreux autrefois) on les déployait non seulement dans l'intérieur des palais et des églises, mais dans les rues où les cortèges devaient passer.

Peinture. — Italie : Giunta de Pise, Cimabue de Florence. — Les enlumineurs français. — La peinture proprement dite joue alors un rôle peu important dans la décoration des églises. Les églises gothiques, offrant peu de surfaces non interrompues, se prêtent médiocrement à la peinture murale. Il semble qu'elle n'a fleuri qu'en Italie, à Sienne avec *Guido*, à Pise avec *Giunta*, à Naples avec *Tomaso dei Stefani*, peintre de Charles d'Anjou, et à Florence avec *Cimabue*, (*Vierge aux anges*, Louvre). Ce n'est pas que le talent fasse défaut en dehors de l'Italie, et il se donne carrière dans les miniatures qui ornent les manuscrits flamands, anglais [1], allemands [2], français. Les enlumineurs français passent même en Italie pour les plus remarquables de tous. Le psautier de saint Louis, par exemple, justifie cette opinion. On y trouve une habileté et une variété d'inspiration puisée dans l'observation de la nature qui rappelle les sculptures contemporaines.

1. L'école de miniature anglo-irlandaise est remarquable par son originalité. C'est une des plus anciennes écoles de l'Europe, et cela s'explique ; car dès les premiers siècles de l'ère chrétienne des monastères puissants s'étaient formés en Irlande et en Grande-Bretagne. (*V.* ci-dessus, p. 180.)

2. A Saint-Gall surtout.

Les vitraux sont la véritable peinture monumentale de l'art gothique[1]. — Les vitraux sont la plus belle décoration qui pût convenir aux édifices du temps, avec leurs immenses fenêtres qui descendaient souvent au bas du monument, comme on le voit à la sainte Chapelle de Paris, comme on le voyait à Saint-Maximin (Var) avant les adjonctions des XIVe et XVe siècles. On dirait que les murs « ont été construits avec de la lumière ». Les plus belles verrières, si l'on s'en tient à l'effet décoratif et à l'harmonie des couleurs, sont celles du XIIIe siècle : la sainte Chapelle de Paris et une partie des vitraux des cathédrales de Bourges, Chartres, Rouen, Tours, Angers, Notre-Dame de Paris, dont la rosace du transept méridional offre quatre-vingt-cinq médaillons à sujets. Aux petits sujets représentés dans des médaillons de formes rondes, carrées, trilobées, se détachant sur des fonds de couleurs variées, encadrées d'arabesques élégantes qui témoignent d'un réel progrès pour la composition, le dessin et la couleur, viennent s'ajouter de grandes et longues figures de saints et de saintes, de prophètes et de patriarches. Ces verrières coûtaient des prix énormes, mais étaient des dons soit de riches particuliers dont les portraits étaient placés dans la rose formant le couronnement de la fenêtre, soit de corporations dont le vitrail même atteste la générosité en représentant sur quelques-

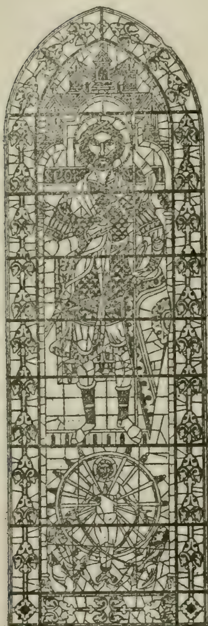


Fig. 108.

Saint-Georges.

Vitrail de Chartres.

uns de ses panneaux des scènes caractéristiques de leur métier. Les morceaux de verre découpés et réunis par des plombs à doubles rainures n'étaient pas de la même épaisseur, ce qui rendait l'assemblage beaucoup plus dif-

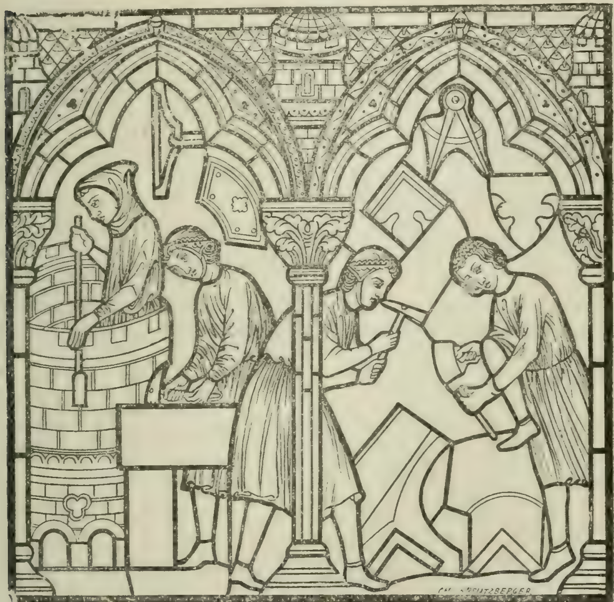


Fig. 199. — Vitrail de Chartres

ficile, mais augmentait la vivacité et l'harmonie des feux par des colorations plus variées.

La verrerie. — Venise. — L'œuvre des peintres verriers est facilitée par les progrès de la fabrication du verre en Occident; les verriers français avaient de la réputation; mais à partir du XIIIe siècle, à la suite de la quatrième croisade, Venise attira chez elle des ouvriers de l'Orient, où cette industrie était encore en pleine prospé-

nité, et la verrerie y prit un tel développement que, par crainte d'incendie, une ordonnance du 8 mars 1291 relégua toutes les fabriques à Murano. Une ordonnance du



Fig. 200. — Châsse de sainte Valère et de saint Martial, à émaux de Limoges (de la collection Basilewski.)

11 août 1292 permit cependant d'établir à Venise des fours de petites dimensions.

La mosaïque, son éclat au treizième siècle. — Rome. — Venise. — Sicile. — Les progrès dans la verrerie favorisèrent aussi l'art des mosaïstes, qui n'avait jamais été abandonné en Occident, mais qui eut, dès le XIIe siècle,

une véritable renaissance. La mosaïque que le pape Innocent II (1120-1155) fit exécuter à Santa-Maria da Transtevere à Rome, dans une ville où, depuis le IXe siècle, aucun travail de ce genre n'avait été fait, ouvrit, dit M. Gerspach, l'ère la plus mémorable de l'histoire de la mosaïque. La mosaïque prend aussi en Sicile un essor remarquable (églises de Monreale, de Sainte-Marie-de-l'Amiral, à Palerme). Les mosaïstes vénitiens ne veulent pas rester en arrière; ils exécutent la grande mosaïque de Torcello et continuent avec plus d'activité les travaux de Saint-Marc, commencés dès le Xe siècle. Au XIIIe siècle le progrès continuait à s'affirmer comme le montrent également les mosaïques de Saint-Marc et surtout les mosaïques romaines que le pape Innocent III fait exécuter à Saint-Pierre, ainsi que Nicolas V à Saint-Jean de Latran par *Jacopo Torriti,* véritable maître en ce genre. Les progrès de la mosaïque ont préparé ceux de la peinture; Jacopo Torriti, plus que Cimabue, annonce Giotto, premier fondateur de l'art moderne.

Grandeur de l'art ogival. — C'est sur le nom de ce grand génie que nous aimons à terminer la revue trop sommaire des gloires artistiques d'un siècle qui n'a peut-être pas eu la place qu'il mérite dans l'admiration des hommes. « En portant l'art ogival à son apogée, le XIIIe siècle, dit H. Martin, a donné à la pensée religieuse la forme la plus solennelle qu'elle ait jamais revêtue depuis l'origine des cultes. Il a embelli la surface de la terre par des créations qui éveilleront le sentiment de l'idéal et les plus saintes émotions dans l'âme de nos derniers neveux. Une église gothique constitue un ensemble de poésie et d'art incomparable. » Tandis que dans l'architecture grecque tout était exact, parfait même dans les chefs-d'œuvre, mais limité, « le plus pauvre monument français du moyen âge éveille la pensée de l'infini, et, comme le dit Viollet-le-Duc, fait rêver même un ignorant ».

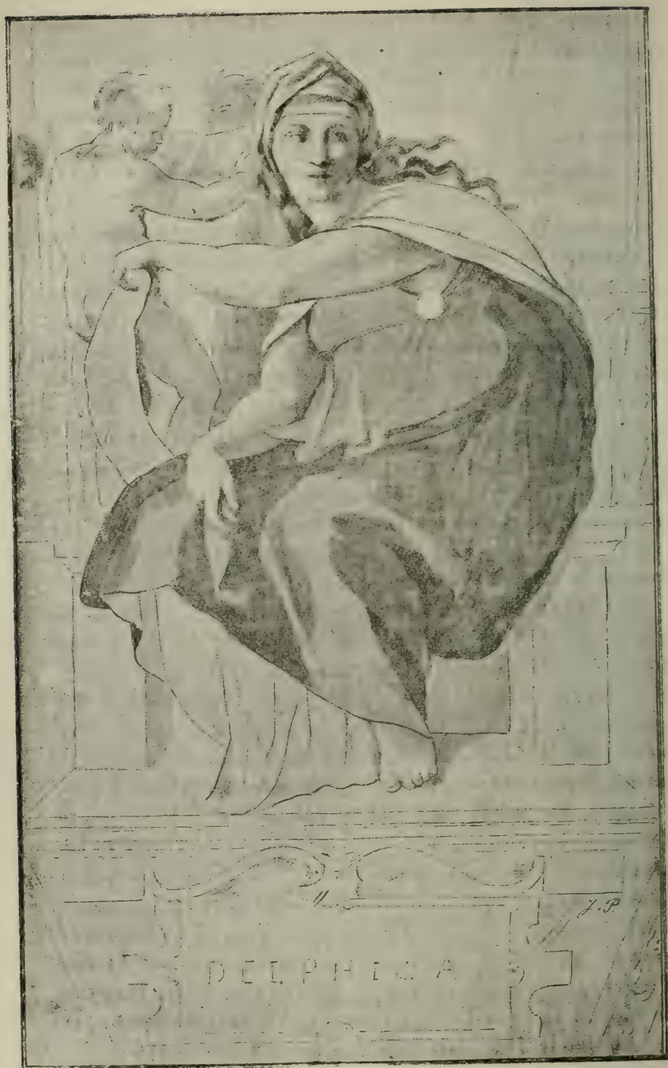


Fig. 201.



Fig. 202. — Bas-relief de Nanni di Banco. (A Or San Michele, Florence).

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER

DE GIOTTO A VINCI

CHAPITRE PREMIER

CARACTÈRE GÉNÉRAL DE LA RENAISSANCE, PRINCIPALEMENT EN ITALIE

La Renaissance des arts. — Son caractère, ses lacunes. — Ses bienfaits. — L'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance de la peinture. — Mœurs nouvelles. — La Renaissance en Italie. — L'enseignement. — Les cités italiennes. — L'art dans la vie privée. — Les orfèvres. — Finiguerra. — Les protecteurs des arts. — L'art reste populaire. — Religion et patriotisme. — Florence. — Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. — Rôle des papes.

La Renaissance des arts; — son caractère; — ses lacunes; — ses bienfaits : l'étude de l'antiquité ajoutée à la nature. — L'individualité. — Prédominance de la peinture. — Sans étudier dans son ensemble le

mouvement qui a pris le nom de Renaissance, disons que, dans les arts surtout, on entend par ce mot le retour vers les traditions retrouvées et admirées de l'antiquité[1].

Ce n'est pas à dire que les rapports avec ces traditions eussent été complètement rompus; mais ils étaient isolés et n'avaient rien de général. L'art du moyen âge s'était développé d'une manière indépendante et avait produit des chefs-d'œuvre originaux qui n'empruntaient rien directement à l'art antique. Quoiqu'il commençât à épuiser ses formes caractéristiques et à tomber dans une complication qui était plutôt un premier signe de faiblesse que le témoignage d'une énergie exubérante, il était encore plein de force et de vie, lorsqu'il se trouva en face de l'art antique. S'il se tourmentait pour ne pas se répéter, il prenait par là même plus de souplesse, et ces diverses tentatives le mettaient mieux en état de comprendre cette civilisation gréco-romaine que l'érudition passionnée des humanistes cherchait à ressusciter. Supposons que cette civilisation se fût présentée plus tôt à l'imitation des artistes, ils n'auraient pas su profiter de ces modèles.



Fig. 203. — Giotto.

Mais le moment était venu. Un problème se posa dès lors dont la solution fut souvent longue et difficile et qui, en

1. Il est bon de remarquer que le problème de la Renaissance ne fut pas tout à fait le même pour les lettres que pour l'art. Tout le moyen âge philosophique se rattachait ou prétendait se rattacher à Platon ou à Aristote, qui étaient presque devenus des autorités théologiques. On les étudia sans doute avec un autre esprit; mais, pendant la période de la Renaissance proprement dite, il est difficile de soutenir qu'ils aient été mieux compris. On soutiendrait plus difficilement encore que cette période marque un progrès philosophique. Au xve siècle, lorsque l'influence antique avait en Italie, pour la peinture et la sculpture, un si heureux effet, il n'en était pas de même pour la littérature : cette influence poussée à l'excès faillit anéantir au profit du latin la littérature nationale, et cela après Dante, après Pétarque. Nous renvoyons principalement à la *Storia dell'Arte Italiana* de Venturi, à l'*Histoire de la peinture italienne* de M. Lafenestre, et aux ouvrages d'Eug. Müntz sur la Renaissance, où l'on trouvera la bibliographie.

Flandre par exemple, ne devait être résolu qu'au XVIIe siècle par Rubens : que deviendrait l'art du moyen âge en présence de l'art nouveau? L'un des deux disparaîtrait-il complètement devant l'autre, ou finiraient-ils tous les deux par s'accorder et se réunir? Quoiqu'on puisse regretter qu'en architecture, du moins, les artistes aient suivi la voie nouvelle d'une manière trop exclusive, en dépit d'engouements excessifs, de dédains injustifiés, d'abandons volontaires de richesses acquises, véritables pertes dont l'art souffre encore, la Renaissance n'a pas été une révolution violente : elle a absorbé l'art antérieur plus qu'elle ne l'a détruit. Elle n'a pas substitué à l'étude de la nature des modèles servilement copiés et l'autorité de formules toutes faites; elle a ajouté l'antiquité à l'étude de la nature; elle a montré comment la nature pourrait être étudiée différemment qu'on ne l'avait fait jusque-là, elle en a fait mieux comprendre de nouveau la véritable beauté.

Cependant on peut se demander si, à tout prendre, ce retour à l'antiquité ne fut pas nuisible à l'architecture. Sans doute l'art ogival, au moment du triomphe définitif des principes nouveaux, était en décadence; sans doute encore il ne faut pas rendre responsables les éminents architectes qui ont été les initiateurs du mouvement, depuis Brunellesco jusqu'à Palladio lui-même, des erreurs qui ont suivi. Mais ni Saint-Ouen ni le portail de Reims n'ont été égalés. Au contraire, pour la sculpture, pour la peinture, il faut avoir l'esprit singulièrement prévenu par des préjugés historiques, philosophiques ou religieux, pour préférer les statues de Chartres au tombeau des Médicis, et les vitraux de Notre-Dame à la Sixtine. Sur ce point la supériorité est éclatante, et les beaux jours d'Athènes sont revenus, avec une richesse d'inspiration plus grande. Ce qui est vrai, c'est que l'intervention d'un enseignement nouveau, quoiqu'il eût pour mot d'ordre l'imitation de l'antiquité, devait apporter un élément de liberté et d'émancipation qui aurait pour résultat le triomphe de l'individualité de l'artiste beaucoup plus nettement même qu'on ne l'avait vu dans l'antiquité. Aussi est-ce celui de tous les arts qui manifeste cette individualité de la manière la plus sensible et la plus variée; aussi est-ce la peinture qui devait recevoir de la Renaissance son plus vif éclat. Dans les temps modernes, à tort ou à raison

ce n'est plus l'architecture, ni même la sculpture, qui occupent le premier rang dans l'opinion. Ce sont les progrès de la peinture qui mesurent le progrès de l'art; ce sont eux qui font la principale gloire des écoles.

Mœurs nouvelles. — Au temps où nous sommes parvenus, la vie devient moins rude et moins uniforme.

Les châteaux perdent peu à peu leur caractère de forteresses et deviennent simplement les maisons de campagne des seigneurs, comme les hôtels sont leurs habitations de ville. La rapière fait place à l'épée; les vieux divertissements, la chasse, les fêtes à grand spectacle, continuent, mais on préfère l'élégance et l'adresse à la force, et les plus éclairés parmi les nobles se mettent à lire, à collectionner des tableaux et des objets d'art, à entretenir des musiciens. La *politesse* vient se joindre à la *courtoisie*. Les guerriers les moins aimables donnent souvent l'exemple d'une protection généreuse et intelligente des arts. Tel est en France Montmorency au milieu du XVIe siècle. Mais en Italie, dès le début de ce siècle, Balthasar Castiglione, dans son portrait de l'homme de cour accompli, veut non seulement que son parfait cavalier soit habile à tous les exercices du corps, « qu'il soit exercé à écrire en vers et en prose », mais « qu'il sache jouer de divers instruments, et qu'il ne néglige nullement le talent de dessiner et la connaissance de la peinture ».

La Renaissance en Italie[1]. — C'était en Italie que le problème de la Renaissance se présentait dans les conditions les plus favorables. En effet, les souvenirs de l'antiquité s'y étaient naturellement mieux conservés qu'ailleurs. De plus, quand, dès le XIVe siècle, l'art se compliquait partout, en Italie il tendait à la simplicité, et cette tendance le rapprochait de l'art classique. Enfin d'autres causes diverses que nous allons indiquer y favorisaient puissamment le développement des arts.

L'enseignement. — Les cités italiennes. — Jusqu'aux pre-

1. Burckhardt, *la Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Perrens, *Hist. de Florence*. Gebhardt, *les Origines de la Renaissance en Italie*. De Nolhac, *Pétrarque et l'Humanisme*. Growe et Cavalcaselle, *Hist. de la peinture italienne* (en anglais ou en italien). Ruskin, *les Pierres de Venise* et *Matinées à Florence*. Berteaux, *Rome*. R. Peyre, *Padoue et Vérone*. Venturi, *Hist. de l'art italien*. De Selincourt, *Giotto*.

mières années du XVIe siècle, jusqu'à l'époque de Raphaël, l'élève peintre était un véritable apprenti ; sa famille signait avec le maître un contrat qui l'obligeait à payer pendant tant d'années une certaine somme pour son enseignement. Plus tard l'enseignement devait être gratuit, l'élève étant devenu assez habile pour payer le maître par son travail. Plus tard enfin, devenu compagnon, l'élève était rétribué à son tour. Quelquefois les dispositions naturelles de l'élève étaient telles que le maître n'hésitait pas à le payer dès le début : lorsque Michel-Ange entra, à l'âge de quatorze ans, dans l'atelier de Ghirlandajo, celui-ci s'engagea, par un contrat du 1er mai 1489, à payer à ses parents 24 florins d'or pour une durée de trois années. Les artistes, à cette époque, pratiquaient eux-mêmes les métiers ayant trait à leur art, et dans le talent d'un grand sculpteur entrait en ligne de compte son habileté comme tailleur de pierre, comme mouleur, comme fondeur, etc. Le bas-relief de *Nanni di Banco* à Or San-Michele, représentant un atelier de sculpteur, et le tableau de l'atelier d'Horace Vernet qui parut à l'Exposition de 1855, montrent d'une façon piquante la différence de l'enseignement de l'art aux temps de la Renaissance et de nos jours. — Les grandes villes italiennes, quels que soient leurs gouvernements, jouissent d'une prospérité et d'un éclat inconnu au reste de l'Europe. Un commerce actif les mettait incessamment en rapport avec l'Orient comme avec l'Occident, avec le Midi comme avec le Nord. Elles avaient presque le monopole des relations avec Constantinople, qui était restée, malgré sa décadence, le centre d'une civilisation raffinée. De tous côtés l'Italie recevait les éléments les plus divers dont tiraient parti les imaginations vives de son peuple.

L'art dans la vie privée. Les orfèvres : Finiguerra. — L'art a sa place dans la vie des familles même les plus modestes par les *cassoni* ou coffres de mariage, que les plus grands peintres ne dedaignent pas de décorer, et par les bijoux, dont l'usage se répand de plus en plus. Les orfèvres ont joué dans la Renaissance un rôle des plus importants. Ils contribuèrent pour une grande part à cette union des arts du dessin qui fut une des forces et un trait caractéristique de ce temps privilégié. L'orfèvre, en effet, devait être architecte, pour faire les plans de son œuvre; il devait être dessinateur, sculpteur,

peintre aussi, pour l'emploi des nielles et des émaux, qui non seulement jouaient un rôle décoratif, mais souvent représentaient des scènes variées et importantes. Plusieurs des grands peintres ou sculpteurs de la Renaissance ont été orfèvres et ont commencé à se distinguer comme tels : Ghiberti, Donatello, Francia, Verrocchio, Ghirlandajo, les Pollajuoli. D'autres, comme Michel-Ange, Vinci, André del Sarto, furent élèves d'artistes qui avaient été orfèvres ou exerçaient encore cette profession; d'autres enfin, en se consacrant exclusivement à l'orfèvrerie, ont acquis une renommée égale à celle des plus grands artistes, comme *Maso Finiguerra*, auquel on attribue (1460) l'invention de la gravure.

Les protecteurs des arts. L'art reste populaire. La religion et le patriotisme. Florence. — Si l'art s'introduit dans la vie privée des simples citoyens, à plus forte raison les autorités sociales, les prélats, les riches bourgeois, les seigneurs, s'honorent-ils de protéger les artistes. Ceux-ci, sûrs de trouver en eux des juges non seulement bienveillants, mais éclairés, redoublent d'efforts pour satisfaire ce public d'élite. La postérité, à la fois trop dédaigneuse et trop indulgente, oublie les mérites politiques ou les crimes des Visconti et des Sforza à Milan, des Della Scala à Vérone, des Bentivoglio à Bologne, des d'Este à Ferrare, des princes angevins ou aragonais à Naples, des Gonzague à Mantoue, des Malatesta à Rimini, des Montefeltro à Urbin, des Médicis à Florence, pour ne se souvenir que des services qu'ils ont rendus à l'art[1].

Mais la protection des grandes familles ou des souverains n'enlève rien à l'art de son caractère populaire. L'émulation existe entre les villes comme entre les princes, entre les corporations comme entre les artistes, à qui saura le mieux embellir sa patrie. Les concours contribuent à entretenir cette heureuse rivalité.

1. Ces services ont été souvent trop vantés, comme le remarque Rio, *Art chrétien* (voir par exemple ce qu'il dit de l'école ferraraise).

La séparation entre les classes de la société est moins marquée en Italie que dans les autres pays de l'Europe, où la féo-



Fig. 204. — Église de Sainte-Marie-des-Fleurs de Florence, avec la nouvelle façade et le campanile.

dalité domine davantage et persiste plus longtemps. D'ailleurs cette inégalité, que consacre l'organisation politique, n'empêche pas que, même à la fin du moyen âge, il n'y ait entre nobles et roturiers, pour les mœurs, les goûts et les idées, moins de dif-

férence peut-être que n'en met aujourd'hui l'éducation entre les citoyens jouissant des mêmes droits. L'art est considéré comme un des grands intérêts de l'État, non seulement par les chefs des gouvernements, mais par la cité tout entière. Ces sentiments se montrent surtout à Florence, où l'art accomplira ses progrès décisifs et marquera ses principales époques. C'est surtout à Florence que l'apparition d'une œuvre d'art est considérée comme un événement social. Lorsque André de Pise eut achevé la première porte du Baptistère, la seigneurie alla la visiter en grande pompe, accompagnée des ambassadeurs étrangers et de tous les personnages considérables de la République. L'art est de toutes les fêtes, et l'on sait comme elles étaient nombreuses et aimées chez ce peuple libre, gai, organisé en corporation et vivant sous un beau climat. L'art est chargé de consacrer les grands événements de la cité. Lorsque Gauthier de Brienne, duc d'Athènes, le même qui devint connétable de France et fut tué à Poitiers, eut été chassé par les Florentins irrités de sa tyrannie, Tomaso, surnommé *il Giottino*, fut chargé de perpétuer par un tableau satirique le souvenir de ses crimes et de sa défaite (1343). Ce tableau, qui se trouvait encore au XVIIIe siècle au Palais Vieux, a disparu ; mais on voit à Florence, via Ghibellina, nº 83, oubliée sur un vieux mur, une fresque fort détériorée, représentant l'expulsion du duc d'Athènes. Le centre du tableau est occupé par la figure de la Vierge, à la protection de laquelle les Florentins attribuent le prompt succès de leur insurrection. Opposer l'infériorité morale de l'Italie à sa supériorité intellectuelle est un lieu commun dont M. Müntz semble avoir fait justice, du moins pour la période de la Renaissance proprement dite et jusqu'aux premières années du XVIe siècle. Le XIVe et le XVe siècle valent peut-être mieux au point de vue moral en Italie qu'ailleurs. Il suffit de rappeler les violences de la guerre de Cent ans et de la guerre des Deux-Roses, les guerres civiles de l'Allemagne, la lutte de Louis XI et de Charles le Téméraire. Il ne semble pas plus exact de représenter l'Italie du XVe siècle comme dominée par le scepticisme, et d'opposer son irréligion aux sentiments de foi conservés dans les pays voisins. « Pour s'être réconciliée avec les joies de la vie, l'Italie n'a pas entendu renoncer à des aspirations plus hautes. »

Influence de saint François d'Assise et de saint Dominique. Rôle des papes. — Même lorsqu'il eut complètement rompu avec les formes hiératiques, l'art fut considéré comme le moyen essentiellement populaire d'édification et d'instruction morale. Au moment où Giotto paraît, l'Italie est toute occupée encore des deux grands noms qui ont rempli l'histoire de l'Église au début du siècle : saint Dominique et saint François d'Assise. L'impulsion qu'ils ont donnée est loin d'être arrivée à son terme, et leur souvenir est toujours vivant.

Or « les deux ordres qu'ils fondèrent, les Prêcheurs et les Mendiants, se montrèrent également résolus à employer les arts comme moyen d'enseignement et de moralisation. Leur action sur les peintres fut des plus puissantes. Les Dominicains en leur imposant ces compositions encyclopédiques et savantes, les Franciscains en leur demandant des scènes émouvantes et familières, les aidèrent puissamment à briser un formalisme vieilli, qui ne suffisait plus aux nouvelles ardeurs des âmes. Ils préparèrent ainsi l'imagination italienne à cette double évolution qui devait aboutir, après de longs efforts, aux compositions à la fois savamment méditées et poétiquement expressives de la grande Renaissance. » (Lafenestre.) Mais l'esprit des Dominicains devait plus d'une fois lutter contre les tendances nouvelles : on le verra avec Savonarole. Il n'en est pas de même de saint François d'Assise, et c'est avec raison qu'on a pu reconnaître en lui un initiateur inconscient, mais des plus efficaces, du mouvement qui se préparait. Sans lui, sans l'impression durable qu'il fit sur les âmes, la Renaissance aurait été tout autre. Sa foi profonde n'ôte rien à la liberté de son esprit et de son cœur. Malgré l'ascétisme de sa vie, il répand sur toute la nature extérieure les sentiments d'une âme ardente, à qui la charité pour le prochain ne suffit pas et dont la tendresse déborde sur toutes les œuvres de Dieu, même sur les plus humbles. Il prêche les oiseaux des bois ; malgré sa misère, il rachète des tourterelles pour leur rendre la liberté. Il réconcilie, dans les âmes de ses contemporains, Dieu et la nature. Or c'est de l'union des hautes idées morales

avec l'amour de la nature que sortiront les plus célèbres chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. La piété, aussi bien que le patriotisme reste encore, au xve siècle, surtout à Florence, l'inspiration maîtresse des artistes. Aussi, sauf de rares exceptions, le clergé et surtout les papes ne cesseront d'encourager le mouvement de la Renaissance. On verra Jules II, faisant taire les scrupules de Raphaël, l'obliger à traiter pour la première fois un sujet profane dans de grandes dimensions, et cette intervention impérieuse nous vaudra l'*École d'Athènes.* Ce sera plus tard seulement, lorsque le véritable sentiment artistique se perdait, lorsque l'on eut reproché violemment à la papauté comme une préoccupation trop profane le goût du beau, que, rompant avec les traditions patronnées par l'esprit large de leurs brillants prédécesseurs, des papes au caractère rigide, comme Paul IV, Pie IV, Pie V, combattront tout ensemble la Réforme et la Renaissance, « ces deux mouvements pourtant si profondément distincts l'un de l'autre » et si difficilement conciliables. Remarquons enfin que, malgré l'influence du paganisme antique, l'art de la Renaissance est, sur bien des points, moins réaliste que l'art du moyen âge.

CHAPITRE II

RENAISSANCE ITALIENNE. — LES PRÉCURSEURS GIOTTO MASACCIO.

Les périodes de la Renaissance. — Giotto. — Contemporains et successeurs de Giotto. — Les Orcagna. — Les Lorenzetti. — Sainte-Marie-Nouvelle. — Campo-Santo de Pise. — Influence de la littérature. — Passion croissante pour l'antiquité. — Sculpture. — André de Pise. — Ghiberti, Donatello et leurs contemporains. — Les della Robbia. — Architecture. — Brunellesco. — Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs. — Les palais de Florence. — La chartreuse de Pavie. — Peinture. — Masaccio. — Ses contemporains et ses successeurs. — Fra Angelico. — Filippo Lippi. — Antonello de Messine.

Les périodes de la Renaissance. — Indiquons nettement d'abord les périodes de la Renaissance, périodes qu'on est trop souvent exposé à confondre : 1re période, époque de Nicolas de Pise (la *Chaire du baptistère*); 2e période, époque de Giotto (les *Fresques de la Madonna dell' Arena*); 3e période, époque de Masaccio (la *Chapelle des Brancacci*), Donatello, Brunellesco; 4e période, époque de Léonard de Vinci (la *Cène de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan*); 5e période, époque de Michel-Ange et de Raphael (la *Sixtine*, les *Chambres*); 6e période, décadence qui se fait sentir également dans le reste de l'Europe; 7e période, fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe, nouvelle Renaissance, les Carrache et l'école Bolonaise. On dit communément que la Renaissance italienne eut lieu au XVIe siècle. La belle période commence à la fin du XVe siècle et comprend la première partie seulement du XVIe siècle. Au milieu de ce siècle nous trouvons au contraire une décadence relative, mais marquée.

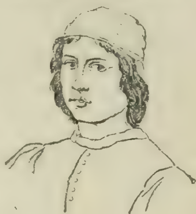


Fig. 205. — Masaccio.

Giotto. — Après avoir distingué les diverses périodes de la Renaissance il nous faut revenir à l'homme qui, malgré toute la valeur de N. de Pise, fut la première véritable personnification de ce mouvement. *Giotto*[1] (1266-1334) est

1. Le véritable nom de Giotto est Ambrogio di Bondone. Giotto est le diminutif de son prenom (Ambrogiotto, Giotto). Les noms sous lesquels sont connus les artistes italiens ont l'origine la plus diverse. Parfois on leur laisse leur nom de famille, mais le plus souvent on a recours à d'autres désignations. On les distingue par leur prénom : Raphaël; par le diminutif de ce prénom : Giorgione; par un péjoratif même : Masaccio pour Tomaso; — par le lieu de leur naissance : Correggio, Caravaggio; — par un adjectif indiquant leur nationalité : Véronèse; — par le nom de leur protecteur ou de leur maître : Pietro di Cosimo; — par la profession de leur père : Andrea del Sarto, c'est-à-dire du tailleur; Tintoretto, le teinturier; — par le sujet habituel de leurs peintures : Mario dei Fiori; — par un surnom rappelant soit une infirmité (Guercino, le louche), soit un de leurs goûts (Paolo Ucelle ou dei Ucelli, ainsi nommé à cause de son amour pour les oiseaux, Brusasorci, le preneur de rats); soit le caractère de leur talent (fra Angelico); soit les fonctions qu'ils occupèrent (Baccio della Porta, Sebastiano del Piombo). Remarquer que *di* indique la filiation naturelle ou morale : Ambrogio *di* Bondone, Pietro *di* Cosimo; et *da* indique le pays : Cima *da* Conegliano

certainement un génie comparable aux plus grands, et s'il avait paru deux siècles plus tard, il aurait égalé Michel-Ange et Raphaël. Il fut non seulement un artiste inspiré, mais un des hommes les plus savants, un des esprits les



Fig. 206. — Giotto. — Ensevelissement du Christ.
(Église dell'Arena, Padoue.)

plus profonds de son temps, comme suffiraient à le montrer ses allégories de l'Arena. Son génie eut ce caractère d'universalité qu'on retrouvera dans les plus illustres représentants de l'art italien. Il fut peintre; il fut sculpteur et architecte (*le Campanile de Florence*); il fut même ingénieur militaire et poète. Cependant son origine ne semblait pas le préparer à ce grand rôle. Il gardait dans son enfance les

troupeaux de son père, lorsque Cimabue le rencontra dessinant une de ses brebis sur une pierre, et, frappé de ses heureuses dispositions, demanda à son père de le prendre avec lui[1]. Il dépassa bientôt son maître : « Cimabue avait cru tenir le champ dans la peinture, dit Dante (*Purgatoire,* ch. XI) ; mais aujourd'hui c'est Giotto qui a la vogue, et il obscurcit sa renommée. » Il fut en effet le créateur de la peinture moderne par la variété qu'il donna à la composition et à l'expression, par le sentiment de la nature et de la vie qu'il introduisit dans ses figures. Il se rattache par là, comme on l'a justement remarqué, aux imagiers français qui avaient, un siècle auparavant, accompli pour la sculpture une évolution analogue.

Il a ordonné avec tant de justesse et de puissance les grandes scènes de la vie du Christ et des saints, que cette ordonnance s'est presque imposée, malgré l'inexpérience de l'artiste, à la plupart des peintres qui ont suivi. Les formes sont encore bien sommaires, les figures ont un type trop uniforme, et l'expression y grimace quelquefois ; mais elles vivent, elles ont une âme, et, comme le remarque Vasari, il a su y mettre la bonté. Chacun de leurs mouvements est vrai, et le seul geste indique avec une précision frappante leurs sentiments les plus intimes comme les plus violents. Le Louvre possède un Giotto représentant *saint François d'Assise recevant les stigmates.* Mais un tableau ne permet pas de juger la valeur du peintre : son génie ne se développe librement que dans la peinture monumentale. A l'église supérieure d'Assise, il représente vingt-huit sujets de la *vie de saint François.* Dans ces scènes presque contemporaines et restées si vivantes dans les souvenirs, aucune tradition ne s'imposait, il peut donner carrière à son libre génie (1296-1303). Revenant plus tard à Assise, vers 1314, il peint sur la voûte de l'église inférieure de grandes compositions allégoriques qui indiquent le goût littéraire du temps et représentent les vertus du saint : *la Pauvreté, l'Obéis-*

1. Crowe et Cavalcaselle adoptent une autre tradition, mais peu différente de celle qui est généralement admise.

sance. A Santa-Croce de Florence il retrace les *vies de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Évangéliste,* et encore la *vie de saint François.* Mais il se montre peut-être supérieur à *Santa-Maria dell' Arena* de Padoue (1303-1306), où l'on voit le jugement dernier, le Sauveur dans sa gloire; puis, sur les murs latéraux, trois séries de peintures superposées; au bas, en grisaille, quatorze figures allégoriques des vertus et des vices; au milieu la vie du Christ; au-dessus la vie de la Vierge. Ces fresques de l'Arena marquent une époque de l'histoire de l'art. « Toute la peinture de l'avenir y est pressentie et préparée, » dit M. Lafenestre; et il ajoute, en présentant peut-être un peu trop comme déjà réalisé ce qui parfois n'apparaît qu'à l'état de tentative : « Plus on regarde ces scènes si touchantes dans leur tristesse et dans leur grâce, plus l'on reste confondu de la hardiesse et du bonheur avec lesquels le sagace Florentin, rompant avec toutes les routines antérieures, y a su retrouver, par une étude intime de la nature[1] et une intelligence émue



Fig. 207. — Giotto. — La Justice (Église dell' Arena.)

1. Giotto a su profiter de son humble origine. Les animaux qu'il introduit dans ses œuvres sont toujours traités avec un juste sentiment de leur forme

de l'art antique, cette vive et simple éloquence des attitudes, des visages et des draperies. » Elles sont restées une source d'inspiration et d'étude jusqu'à nos jours, comme en témoignent Overbeck et Flandrin. Giotto a le premier substitué au fond d'or le ciel bleu et le paysage; un des premiers aussi il a fait de véritables portraits; on peut voir à demi effacées sur les murs du palais du Podestat de Florence les figures de *Charles de Valois*, de *Corso Donati*, de *Brunetto Latini*, de *Dante* et de *Giotto* lui-même.

Contemporains et successeurs de Giotto. Les Lorenzetti; les Orcagna. — Sainte-Marie-Nouvelle. Campo-Santo de Pise. — Influence de la littérature. — La supériorité de Giotto était telle que, malgré la passion et le talent avec lesquels la peinture est cultivée, il faut attendre un siècle pour constater un nouveau progrès vraiment décisif.

Ce n'est pas à dire que les œuvres considérables et intéressantes, que les noms dignes d'être rappelés, manquent à cette période. Citons *Taddeo Gaddi*, qui négligea trop la peinture pour le commerce et la banque; *Stefano*, petit-fils de Giotto; et *Giottino,* fils de Stefano; les deux frères *Andrea* et *Bernardo Orcagna* (env. 1308-1368), à qui on attribue le *Paradis* et l'*Enfer* de S. Maria-Novella. Sienne a aussi alors des artistes remarquables : *Simone di Martino* (1285-1345) célébré par Pétrarque et qui exécuta à Avignon de grands travaux, dont une bien petite partie a échappé à l'incurie et au vandalisme; les deux frères *Pietro* et *Amb. Lorenzetti* qui ont surtout travaillé dans leur patrie où Ambrogio a peint (1337-1343), dans le palais public, les allégories représentant la *Commune de Sienne, le Bon et le Mauvais Gouvernement.* Mais les œuvres les plus considérables de ce temps sont la chapelle des Espagnols à S. Maria-Novella, œuvre anonyme, la chapelle St-Georges par *Jac. d'Avanzo* et *Altichieri* à Padoue, et la première série des peintures du Campo-Santo de Pise. On y voit les

qui manque aux artistes de la grande Renaissance, notamment Raphaël et Corrège. (Divers sujets de l'*Arena*, les *Oiseaux prêchés par saint François* au Louvre.)

Pères du désert de *Pietro Lorenzetti*, la *Vie de saint Ranieri* d'*Antonio Venezziano*, l'*Histoire de Job* de *Francesco da Volterra*, les épisodes de la *Vie de saint Pothin et de saint Ephése* de *Spinello Spinelli* (1318-1410) ; et surtout les œuvres attribuées soit aux frères *Orcagna*, soit aux *Lorenzetti*; le *Triomphe de la mort*, où les scènes les plus gracieuses se mêlent aux effets tragiques ; le *Jugement dernier*, composition d'une originalité puissante, qui s'imposera à l'imitation de Michel-Ange lui-même. Les peintures du Campo-Santo nous montrent combien les artistes italiens étaient pénétrés des idées et des passions de leur temps ; nous y constatons l'union intime d'inspiration qui reliait alors les arts à la littérature ; nous y saisissons l'influence de Dante, de Pétrarque et même des brillants conteurs leurs contemporains. Sans parler des scènes infernales qui rappellent la *Divine Comédie*, le *Triomphe de la Mort* est le sujet d'un poème de Pétrarque[1]. C'est là une ressemblance de plus entre l'Italie de la Renaissance et la Grèce de Périclès. Dante, qui par l'inspiration sinon par le style regarde plus souvent du côté du moyen âge que vers les temps nouveaux, fera sentir son action jusque sur Michel-Ange. Il a été probablement le collaborateur de Giotto dans la composition des allégories de l'*Arena*. C'est au Campo-Santo qu'on peut le mieux suivre les acquisitions que fait la peinture italienne au XIVe siècle dans la voie ouverte par Giotto, ainsi que les dangers qui la menacent à la fin de cette période.

L'école giottesque, malgré l'imagination qu'elle avait déployée, et en raison de cela même s'abandonnant trop à sa facilité, produisant trop et trop vite, commençait à s'épuiser dans la répétition banale des mêmes formes, lorsque parut un groupe d'artistes convaincus qui, « moins prompts à produire, mais plus soucieux d'exactitude, se remirent avec plus d'attention et de persévérance à l'étude de la nature et de la vie. » (LAFENESTRE.) A la tête de ce groupe de naturalistes se plaça Masaccio.

1. Les autres *Triomphes* du poète ont aussi inspiré les artistes. Sur le goût de Dante pour les arts, v. *Purgatoire*, x. Le *Pétrarque* de E. Muntz et du prince d'Essling. reproduit un croquis de la Fontaine de Vaucluse par l'amant de Laure.

Passion croissante pour l'antiquité. — Les progrès que la peinture allait réaliser grâce à lui avaient été préparés par les progrès antérieurs de la sculpture. La sculpture avait profité plus que les autres arts de l'étude de l'antiquité, qui devient une passion surtout à partir du xve siècle. Les lettrés prennent des noms païens, et bientôt ne seront pas loin de rendre une sorte de culte aux divinités de l'Olympe. Les princes se disputent les manuscrits comme une province, et le roi de Naples Alphonse le Magnanime, vainqueur de Florence, se fait céder, par un article du traité signé avec la république, les œuvres de Tite-Live. On place les *statues des Pline* par *T. et J. Rodari* des deux côtés du portail de la cathédrale de Côme (1498.) Le sol de l'Italie, fouillé avec plus d'ardeur, rend des richesses nouvelles, et chaque découverte est un événement. Le récit de San-Guliano nous dit avec quelle émotion fut accueillie la mise au jour du groupe du *Laocoon* le 14 janvier 1506, lorsque l'on y reconnut le groupe décrit par Pline[1]. La sculpture devait profiter aussi, plus encore que la peinture, du renouvellement des études anatomiques, qui remontent également au xve siècle.

Sculpture [2]. — André de Pise. — Pise avait d'abord conservé la supériorité qu'elle avait affirmée au début du xiiie siècle. *André de Pise* est chargé d'exécuter les *portes O. et S. du Baptistère de Florence* (1330). Ces portes, composées de petits médaillons séparés, sont d'une composition simple et souvent très heureuse; mais le sentiment de l'art monumental y manque. Il se retrouve au contraire dans les *mausolées* franchement gothiques et d'un aspect saisissant des *Scaliger* à Vérone (1277-1365).

Ghiberti, Donatello, Brunellesco et leurs contemporains. Les Della Robia. — Au siècle suivant, à la suite d'un concours auquel prirent part tous les grands sculpteurs

1. Klaczco, *Rome et la Renaissance* (*R. des Deux Mondes*, 1er mars 1783).
2. Perkins, *Hist. de la sc. italienne.* M. Reymond, *Hist. de la sc. florentine.*

de l'Italie (1403), *Lorenzo Ghiberti* fut chargé par ses rivaux eux-mêmes d'exécuter les *portes N. et E. du Baptistère de Florence.* Lorenzo (1381-1455) n'avait que vingt-deux ans. Par la science, la distinction des formes, la richesse de l'imagination, le talent de la composition, et par l'exécution, « d'un fini précieux et inimitable », comme dit Vasari, elles ont mérité que Michel-Ange les trouvât dignes d'être les portes du paradis. Mais ce sont trop des œuvres d'orfèvrerie. Dans ses panneaux représentant des traits de l'Écriture, Ghiberti a voulu lutter, il l'a dit lui-même, avec les peintres, faisant pour cela une étude patiente de la perspective. Il les a même devancés à certains égards. De là une surcharge qui continue les bas-reliefs trop compliqués du moyen âge. Sans doute la sculpture moderne peut dater de cette œuvre éminente; mais *Donatello* (1383-1466) a un talent plus énergique, plus sculptural. Passionné pour les formes bien caractérisées, il n'hésite pas à sacrifier la beauté au caractère, et il est un naturaliste décidé, comme le montrent son *St Jean-Baptiste* et sa statue du *Zuccone, ou l'homme chauve* (portrait du Pogge), qui était de toutes ses œuvres celle qu'il préférait Il a fait aussi à Florence le *St Georges* d'Or-san-Michele, commandé par la corporation des armuriers, et l'*Annonciation* de S. Croce; à Padoue, la statue équestre des *Gattamelata* et les bas-reliefs de bronze du maître-autel de Saint-Antoine, autant de chefs-d'œuvre prouvant



Fig. 298. — Donatello. — Le Zuccone.

qu'il sait allier la force à la noblesse et même, lorsqu'il veut, à la grâce. Ses contemporains ou ses successeurs vont presque tous entrer dans la voie qu'il a ouverte. *Jacopo della Quercia* (1378-1438) sculpte la fontaine de Sienne appelée *la gaia* ou *la charmante*, *Leopardo*, le *tombeau de Vendramin* (1479); *P. Lombardo*, le *tombeau de Mocenigo* à Venise. *Ant. Amadeo*, *Giacomo della Porta*, *Cr. Solari*, *Ag. Busti* dit *Bambaja* (auteur du *tombeau de Gas-*



Fig. 209. — Ghiberti. — Porte du Baptistère.

ton de Foix), travaillent à la chartreuse de Pavie, le gracieux *Matteo Civitale* (1436-1501) à Lucques (chaire, tombeau de Pietro à Noceto). Ant. Rossellini à Florence et à Naples. *Luca della Robbia* (1400-1482), qui sut admirablement tailler le marbre (groupes en haut relief d'*enfants chantant et dansant* qui ornaient la *tribune de l'orgue de Sainte-Marie-des-Fleurs*), se consacre surtout à la sculpture en terre cuite émaillée, où il est resté incomparable. Les œuvres où Luca della Robbia donne à la terre émaillée l'importance du marbre, les Vierges avec l'enfant, parfois accompagnées de saints et entourées de bordures variées, eurent tant de succès qu'elles furent à leur tour imitées en marbre, comme le prouvent certaines

œuvres, et des meilleures, de *Mino de Fiesole* (1430-1486). L'art que L. della Robbia avait créé plutôt que renouvelé, sur cette même terre de Toscane où les Étrusques l'avaient déjà pratiqué, se continue surtout dans sa famille par *Andrea della Robbia* (1435-1528), par *Giovanni, Luca II* et *Girolamo della Robbia,* qui exécutèrent dans ce même style la frise de l'hôpital de Pistoie. Elle représente en haut relief, avec des personnages de grandeur naturelle, les *Sept Œuvres de la miséricorde. Verrocchio* (1435-1488) exécutait à Venise le modèle du *Monument de Colleoni* achevé par Leopardo. La statue équestre du célèbre condottiere est une des plus belles des temps modernes. *Brunellesco* (1377-1444) cependant rivalise seul de gloire avec Donatello et Ghiberti. On voit de lui un beau christ de bois à Sainte-Marie-Nouvelle. Mais il ne tarda pas à se livrer presque exclusivement à l'architecture.

Architecture. Brunellesco. Le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs. Les palais de Florence. — Comme Donatello et Ghiberti, il était passionné pour l'art antique. Comme eux il devinait l'art grec à travers l'art romain qui seul se présentait nettement à leurs regards. Comme eux enfin il demandait à l'antiquité des enseignements et non des modèles à copier servilement. La seigneurie de Florence, en 1420, ayant convoqué un concours d'architectes pour terminer Sainte-Marie-des-Fleurs, en couvrant la croisée avec une coupole, Brunellesco, qui avait profondément étudié les mathématiques dans leur application à l'architecture, osa seul proposer d'exécuter cette coupole d'un seul jet, sans support intérieur, sans arcs-boutants extérieurs, et de la soutenir dans les airs par les seules lois de l'équilibre. Son projet parut d'abord une folie : ce qu'avaient fait les Byzantins était oublié. Il parvint, non sans peine, à le faire adopter. Il fit porter sa coupole sur un tambour octogone appuyé sur les huit piliers de la croisée; sa surface intérieure s'élève à 84 m. du sol, sur un vide de

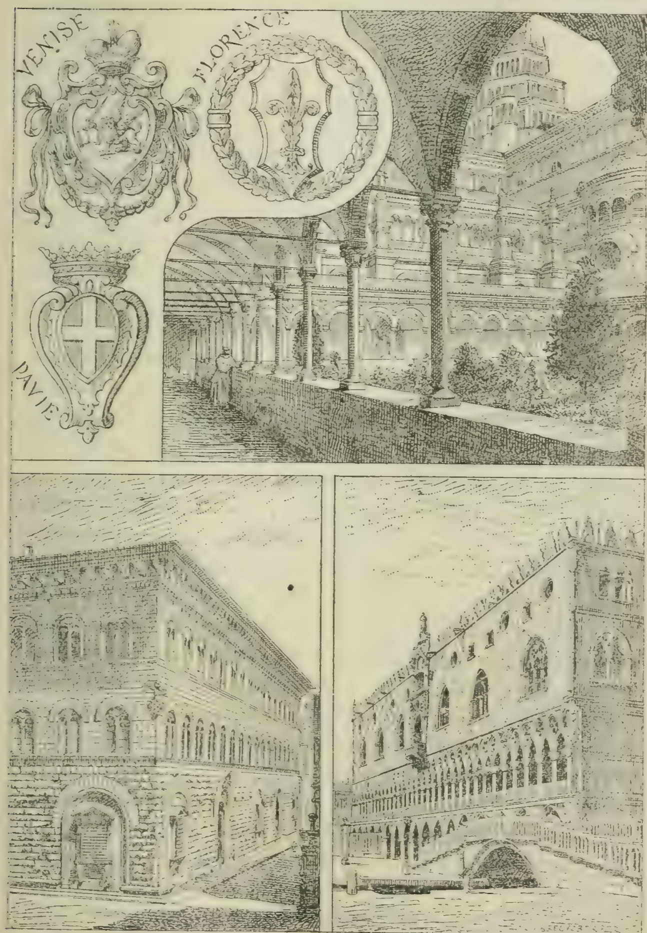


Fig. 210. — La chartreuse de Pavie, vue du cloître. — Le palais Riccardi (ancien palais Médicis) à Florence. — Le palais ducal à Venise (façade sur le quai des Esclavons).

plus de 130 mètres superficiels. Elle a précédé de cent ans la coupole de Saint-Pierre et l'emporte sur elle sinon en beauté, du moins en solidité. Brunellesco voulait qu'elle fût décorée de mosaïques, ce qui aurait diminué le caractère de lourdeur qu'on peut lui reprocher. Parmi les monuments que Brunellesco a exécutés à lui seul, nous signalerons dans l'architecture religieuse la *chapelle dei Pazzi* et l'*église San-Lorenzo,* qui est le type le plus complet de son système; dans l'architecture civile, les *arcades de l'hospice des enfants trouvés,* et surtout le *palais Pitti,* type de ces palais florentins qui sont encore prêts à soutenir les assauts d'une émeute et qui ont l'élégance fière d'un guerrier du temps. Ce fut seulement en 1568 que *Bart. Ammanati* perça les fenêtres à plein cintre du rez-de-chaussée, qui dans le plan primitif comportait seulement deux portes et les fenêtres carrées haut placées. Parmi les œuvres les plus remarquables de l'école de Brunellesco nous citerons le *palais Médicis* (depuis Riccardi), de *Michelozzo* (1391-1472); le *palais Strozzi,* commencé en 1489 par *Ben. da Majano,* et surmonté par Le *Cronaca* d'une frise justement célèbre; plusieurs édifices de Sienne et de la ville de Pie II, la curieuse Pienza. Ce qu'il importe de remarquer dans toutes ces constructions, c'est avant tout le caractère de force, de simplicité et de sévérité qui y domine, contrairement à l'idée qu'on se fait à distance de l'architecture florentine. A Rimini, à Mantoue, *L.-B. Alberti* (1404-1472), génie universel comme Vinci devait l'être, moins original que Brunellesco, commence à introduire dans l'architecture l'exagération de l'imitation classique.

Chartreuse de Pavie. — Dans l'Italie du Nord, l'influence du moyen âge domine dans la cathédrale gothique de Milan, commencée en 1386 par l'Allemand Jean de Graz. Elle se fait sentir à la *Chartreuse de Pavie,* commencée en 1396 par *Marco di Campione,* même dans la disposition et la richesse ornementale de la façade, commencée seulement

en 1473 par *Ambr. Borgognone*. Borgognone fut aussi un peintre distingué, mais il était plus difficile de se faire un nom dans la peinture, depuis la grande impulsion donnée à cet art par Masaccio au commencement du siècle.



Fig. 211. — Colleone, par Verrocchio.

Peinture. — Masaccio, ses contemporains et ses successeurs. Fra Angelico. Ant. de Messine, etc. — Parmi les artistes qui, peu de temps avant Masaccio, avaient préparé le mouvement dont il devait être l'expression la plus complète, on ne peut oublier le Véronais *Pisanello* qui met dans ses types très originaux la précision expressive du médailleur (*St Georges* à S. Anastasia de Vérone) et deux Florentins qui poussent l'énergie jusqu'à la rudesse; *Andrea del Castagno* (1390-1457) et *Paolo di Dono* (1397-1475), qui tous deux se plaisent aux sujets guerriers (*condottieri* à cheval, se faisant face dans la cath. de Florence). *P. di Dono*, connu sous le nom de *P. Ucello* à cause de son

amour pour les oiseaux, aimait plus encore la perspective, qu'il appelait la plus douce des choses. Il contribua plus que personne à en vulgariser l'étude dans les écoles de peinture de l'Italie. Ses *camaïeux* verdâtres du cloître de *S. Maria Novella* (le *chiostro verde*) furent célèbres par la science du dessin dans tous les ateliers de la Renaissance [1]. Cependant le véritable précurseur de Masaccio serait plutôt *Masolino da Panicale* (né en 1384), que la récente mise en lumière des *fresques de Castiglione dell' Olona,* restées longtemps cachées sous un badigeon, ont replacé au rang qu'il méritait. Il travailla aussi à la *chapelle des Brancacci* (église del Carmine à Florence). Mais là, la supériorité de *Masaccio* est manifeste.

Masaccio, quelque avide de science qu'il soit, ne lui sacrifiera jamais l'art, et il a su, mieux que Masolino, « réaliser l'accord de l'idéal et du réel, de la poésie et de l'exactitude, de la grandeur et de la vérité. » Il introduit avec une autorité définitive l'étude du nu dans la peinture, comme elle l'avait été d'abord dans la sculpture. L'Adam et Ève de l'*Expulsion du Paradis terrestre*, les néophytes se déshabillant dans le *Saint Pierre baptisant*, montrent quelle était déjà la distinction et la sûreté de sa science. Les études anatomiques par la dissection du corps humain, malgré les préjugés qui les combattent, se répandent au xve siècle chez les artistes, qui rivalisent sur ce point avec les médecins. Les dessins et les études qu'ont laissés la plupart des peintres de ce temps prouvent, comme le dit M. Mathias Duval, qu'ils se livrèrent à des dissections attentives, ou du moins à des démonstrations faites sur le cadavre. Les problèmes du clair-obscur et du modelé, ceux du raccourci et de la perspective, « y sont abordés et résolus sans ostentation comme sans effort ». Le *Tribut de saint Pierre*, « où les apôtres, gravement drapés, se groupent avec tant de naturel autour du Christ », est déjà un modèle de composition expressive [2].

L'œuvre de Masaccio a aussi le caractère d'une réaction de

1. Nous avons au Louvre deux curieux tableaux de Paolo Ucello.
2. Nous résumons dans ce paragraphe M. Lafenestre.

simplicité contre la complication croissante de la peinture italienne. Il ne faut pas croire que la complication intellectuelle suppose nécessairement une civilisation plus avancée. Presque toujours, après une période où l'on amasse sans un choix suffisant des éléments divers et où l'on confond trop l'entassement avec la richesse, viennent des esprits plus maîtres d'eux-mêmes, qui élaguent et coordonnent. Cela est vrai de la littérature et de la musique comme des arts du dessin. Mozart vient après Hændel; Descartes et Pascal après Rabelais et Montaigne. Pour en revenir à la peinture



Fig. 212. — Masaccio. — Vocation de saint Pierre (chapelle dei Brancacci).

italienne, elle s'était compliquée après Giotto, tout en se perfectionnant au point de vue technique; elle devait se compliquer également après Masaccio, et la seconde Renaissance, celle de Léonard de Vinci, devait être aussi une œuvre d'ordre et de simplification.

L'influence de Masaccio (1401-1428), malgré sa mort prématurée et sa fin presque misérable, se fit sentir sur ceux mêmes que leur passé et leur tendance semblaient avoir le moins préparés à l'accepter. *Guido di Pietro,* ou Fra Giovanni de Fiesole, qui a mérité, par sa sainte vie comme par le caractère de ses peintures, le nom de *Fra Angelico* (1387-1451), « pensait sans doute que celui qui exerce l'art a besoin de vivre sans souci des choses ter-

restres, et que celui qui travaille pour le Christ doit toujours se tenir avec le Christ ».

On aurait tort cependant de le juger exclusivement sur ses tableaux tels que la *Descente de croix* de Florence ou le *Couronnement de la Vierge* du Louvre, admirables chefs-d'œuvre « où apparaît dans les visages et les attitudes de ses figures la bonté de cette âme si grande et si sincère en sa foi », mais qui semblent de grandes miniatures, art dans lequel il excellait. Tout en gardant l'élévation mystique de son style, il montre plus d'aisance dans ses peintures monumentales, où il emploie le procédé primesautier de la fresque. Ses scènes de la *Vie de saint Étienne,* au Vatican, les petites peintures si étonnamment variées qui ornent chacune des cellules du *couvent de Saint-Marc* à Florence, la décoration de la *cathédrale d'Orvieto,* que terminera le savant Signorelli, nous montrent qu'il veut et qu'il sait, plus qu'on ne le dit en général, mettre toute la science du siècle au service de la gloire de Dieu.

Comme Giotto, Masaccio domine les générations qui le suivent et ne le dépassent point. Ce sont pourtant des artistes éminents que *Filippo Lippi* (1412-69), fresques de la Cath. de Prato sur la *Vie de St Etienne*, Vierge glorieuse, Louvre); son imitateur *Pesellino* (1422-57); *Pietro della Francesca* (1423-92, fresques d'Arezzo); « l'ingénieux et savant » *Baldovinetti* (1427-99); les *Pollajuoli, Antonio* (1429-98) et *Piero* (1443-96), durs et puissants comme Castagno; *Verrocchio*, le maître de Vinci, plus célèbre comme sculpteur; *Benozzo Gozzoli* (1420-97), dont l'inépuisable imagination couvre en se jouant les murs de la chapelle des Médicis du *Cortège des Mages* et peint au Campo Santo de Pise la *Vie de Noé*; *Melozzo da Forli* (1438-94), qui travailla au Vatican; *Antonello de Messine* (1446?-93, *Condottiere*, Louvre, *Crucifiement*, Anvers), qui répand le premier en Italie le procédé flamand de la peinture à l'huile. Vainement Sienne, école trop vantée, résiste plus même que l'Ombrie à l'influence florentine et nous présente des œuvres qui sont en retard d'un siècle[1]. Sienne et l'Ombrie ne devaient pas tarder à être entraînées dans le mouvement.

1. Ce que montre le touchant tableau de *Sano di Pietro* de la galerie de Chantilly. — Pour l'Ombrie et Venise, voir plus loin, livre II, p. 431 et suiv.

CHAPITRE III

LE XIV[e] ET LE XV[e] SIÈCLE EN DEHORS DE L'ITALIE. CENTRE ARTISTIQUE FRANCO-FLAMAND [1].

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE DANS L'EUROPE CENTRALE ET OCCIDENTALE. — Angleterre, Espagne, Portugal, York, Séville, Batalha. — France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. Vincennes ; hôtel Saint-Paul ; hôtels seigneuriaux à Paris. Les habitations privées ; Avignon. — Sculpture. — Peinture : Jean Fouquet. — Tapisserie : Nicolas Bataille. — Le meuble. — Prospérité de la Flandre sous les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville : Mathieu de Layens, Ruysbroek. — Sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter. — Arts industriels. — La tapisserie. — Peinture : école de Bourgogne ou de Bruges — Les Van Eyck. La peinture à l'huile. Le retable de Gand. — Van der Weyden. — Memling. — Les écoles allemandes. — Cologne : W. de Herle, Stephan Lochner. — École du haut Rhin. Martin Schœn. La gravure. — École de Souabe : Augsbourg et Ulm. — Nuremberg. — Prague. — Les chevaliers teutoniques. Marienbourg.

Le mouvement artistique dans l'Europe centrale et occidentale. — Il y aurait autant d'injustice que d'ignorance, malgré les grandes œuvres, malgré les grands noms que nous venons de passer en revue, à concentrer dans la seule Italie l'histoire de l'art au XIV[e] et au XV[e] siècle. Un autre foyer artistique presque aussi important existait dans la région qui s'étend de la Seine au Rhin, dans la France du Nord, la Bourgogne et la Flandre, ainsi que dans les vallées mêmes du grand fleuve et de ses affluents où les villes libres arrivent alors à leur apogée.

C'est en Flandre qu'a été inventée la peinture à l'huile, et l'Allemagne a précédé l'Italie dans l'invention de la

1. Courajod, *Véritables Origines de la Renaissance.* — Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture en Allemagne* — Wauters, *Peinture flamande.*

gravure. Jean Van Eyck a été avec Masaccio le plus grand peintre de son temps. Enfin, malgré Brunellesco et son école, l'architecture italienne a bien de la peine à égaler les monuments que l'on continue à élever de l'autre côté des Alpes, et cela même dans d'autres régions que celles que nous venons d'indiquer.

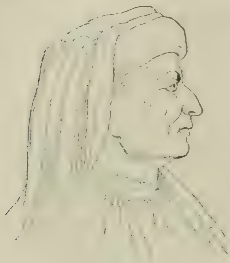


Fig. 213. — Brunellesco.

Angleterre, Espagne, Portugal. York, Séville, Batalha. — Le style anglais affirme son originalité par la façade de la *cathédrale d'York,* et étend son influence au dehors, non seulement dans la Guyenne, que possèdent encore les Plantagenets, mais en Norwège (*cathédrale de Drontheim*) et surtout en Portugal. Le couvent de *Batalha* (*la bataille*), le Saint-Denis portugais, fondé par Jean Ier en 1385 pour célébrer sa victoire d'Aljubarrota, rappelle la cathédrale d'York[1].

En Espagne, la construction de la *cathédrale de Séville* est commencée en 1408. « Élevons, avaient dit les chanoines de Séville, un monument qui fasse dire à la postérité que nous étions fous. » Ce monument, malgré la masse puissante de l'ensemble et son clocher de la Giralda, ne vaut pas nos belles églises françaises ; mais l'intérieur n'en est pas moins prodigieux : on dirait d'une vallée retournée. Les arcades, d'un seul jet, élèvent la pointe de leur ogive à plus de 50 mètres. Elles dépassent la nef d'Amiens de la hauteur d'une maison de trois étages, et la colonne Vendôme pourrait tourner autour de leurs piliers. La cathé-

1. Jean Ier avait épousé Philippa de Lancastre, petite-fille d'Édouard III. Les architectes de Batalha furent *Alphonso Domingues, Huet, Martin Vasquez, Fernand d'Evora, Mathieu Fernandez.* — Les œuvres d'ébénisterie de la péninsule hispanique sont alors fort remarquables par un heureux mélange de style gothique et de style oriental. L'influence orientale disparut au XVe siècle sous l'influence flamande.

drale de Séville contraste aussi par sa noble simplicité avec la surcharge et la complication des autres monuments de ce temps, tels que la façade, si belle d'ailleurs, de la *cathédrale de Burgos*.

France : les Valois. Charles V. — Saint-Ouen. Reims. Albi. — Hôtel Saint-Paul. Vincennes. — Les hôtels seigneuriaux à Paris. — Les habitations privées. — Avignon. — En France, l'avènement des Valois semblait promettre à notre pays une prospérité et un éclat qu'il n'avait pas encore connus.

Jamais l'influence politique de la royauté française n'avait été si grande. Les mœurs brillantes et magnifiques des nouveaux princes semblent ouvrir aux divers arts un champ de prospérité indéfinie. On sait comment les fautes politiques accumulées, et les désastres de la guerre de Cent ans vinrent détruire toutes ces espérances.

Mais dès que la France trouve quelque moment de répit, son activité se réveille d'une manière admirable, et Paris devient sous Charles V ce qu'il était au début du règne de Philippe VI, la ville la plus brillante et la plus riche de l'Occident, le centre de la civilisation. Malgré tant de traverses, la France tient encore pour l'architecture le premier rang, ou du moins le dispute à l'Italie. Sans doute l'ardeur n'est plus la même qu'au XIIIe siècle, mais on poursuit brillamment l'achèvement des édifices commencés et on élève même de nouveaux chefs-d'œuvre, tels que le clocher à jour de l'église du Kreizker à Saint-Pol de Leon, *Saint-Bertin* à Saint-Omer (1316-1520), *Saint-Ouen* de Rouen, le *portail de Reims*. Le portail de Reims est resté proverbial, comme le plus beau de l'art gothique. Quant à Saint-Ouen, nul spectacle, a-t-on dit, n'étonne davantage la pensée que l'intérieur de cet édifice, par la grandeur des proportions jointe à la pureté des lignes, par sa tour qui s'élève à découvert sur la croisée du transept jusqu'à 82 mètres du sol, par ses

trois rosaces et par ses 125 verrières disposées sur trois rangs. Un architecte anonyme fut chargé, dans les premières années du XIVe siècle, d'édifier cette merveille, à la suite d'un concours ouvert par l'abbé *Jean Roussel. Alexandre de Berneval*, mort en 1440, y travailla au siècle suivant.

C'est au XIVe siècle que l'art gothique se répand surtout dans le Midi en y prenant un aspect particulier : par exemple, les églises n'ont souvent qu'une seule nef. Le plus beau type du gothique au S. de la Loire est la *cath. d'Albi* (1282-1512), un des monuments les plus originaux de l'Europe. Cette construction en briques, massive et puissante, constitue une véritable forteresse dont le clocher forme le donjon. Les contreforts qui soutiennent l'effort de sa voûte unique se dégagent en tourelles flanquantes entre lesquelles s'enchâssent dans la brique rouge des murs les ciselures de pierre des fenêtres, d'une blancheur éclatante.

Si de pareils monuments donnent une haute idée de l'architecture religieuse du temps, c'est alors aussi que les édifices civils prennent une importance égale aux constructions ecclésiastiques. Charles V, aidé d'architectes éminents comme *Raymond du Temple,* agrandit et transforme le vieux *Louvre,* élève l'*hôtel Saint-Paul,* qui devient la plus belle résidence royale de l'Europe, développe *Vincennes,* que Michelet appelle avec raison « le Windsor des Valois ».

« Il faut, dit-il, voir Vincennes non tel qu'il est aujourd'hui, à demi rasé, mais comme il était quand ses quatre tours, par leurs ponts-levis, vomissaient aux quatre vents les escadrons panachés, blasonnés, des grandes armées féodales ; lorsque quatre rois descendant en lice joutaient par-devant le roi Très Chrétien, lorsque cette noble scène s'encadrait dans la majesté d'une forêt, que des cimes séculaires s'élevaient jusqu'aux créneaux, que des cerfs bramaient la nuit au pied des tourelles, jusqu'à ce que le jour et les cors les vinssent chasser dans la profondeur des bois. Vincennes n'est plus rien, et,

sans parler de son donjon, je vois la petite tour de l'horloge qui n'a pas moins encore de onze étages d'ogives. »

Charles V attache à sa maison et traite en favoris, non pas seulement des architectes comme *Raymond du Temple*, mais des sculpteurs comme *Jean Romain*, des peintres comme *Girard d'Orléans* et *Jean Coste*, qui ornent de peintures le *château du Val-de-Rueil*; comme *François d'Orléans*, qui contribue à la décoration de l'hôtel Saint-Paul. Il fonde pour les artistes peintres, confondus jusque-là avec de simples ouvriers, la confrérie distincte de Saint-Luc, réorganisée sous Charles VI (1391). Les grands seigneurs suivent l'exemple du roi. Tels sont Louis d'Anjou, Louis d'Orléans, Jean duc de Berry, qui emploie surtout les architectes André et Guy de Dammartin (Chât. de Mehun-sur-Yèvre, etc.). Les grands vassaux de la couronne, commençant à abandonner leurs demeures féodales, se font bâtir à Paris de somptueux hôtels, fait significatif dans l'ordre politique et considérable pour l'architecture.

Lorsque, au xve siècle, l'architecture religieuse perd de sa pureté et de son unité par une ornementation trop diffuse et une complication excessive, l'architecture civile garde toute sa valeur; il suffit de signaler l'*hôtel de Jacques Cœur* à Bourges. Ce goût du luxe et de l'art dans l'habitation privée gagne les bourgeois et même les paysans, qui trouvent parfois à cet égard l'appui le plus bienveillant et le plus délicat dans les princes. René d'Anjou aimait à aider de ses conseils et même de sa bourse ceux de ses sujets qui voulaient se loger artistiquement. Charles d'Orléans, au retour de sa captivité en Angleterre, trouvant sa ville de Blois mal bâtie, engage les habitants à venir couper dans ses forêts le bois qui leur serait nécessaire pour rendre leurs maisons plus commodes et de meilleur aspect. « J'aime mieux loger des hommes que des bêtes, » répond l'aimable poète aux courtisans qui regrettaient de lui voir diminuer ainsi l'étendue de ses chasses. La grande place donnée au bois dans les constructions est un des traits de l'architecture privée du xve siècle. Maisons de Dieppe, Rouen, Angers, Joigny, etc. On le rencontre dominant même dans des édifices publics très importants, tels que l'*hôpital de Beaune*.

Deux des villes de France qui ont le mieux gardé l'aspect général du xive et du commencement du xve siècle sont Cahors

et Avignon. Cahors était alors un des grands marchés financiers de l'Europe. Il dut beaucoup au pape Jean XXII, qui en était originaire et contribua à l'embellir par des édifices divers. Mais Avignon, vu de Villeneuve, avec ses fortifications dominées par l'*église des Doms* et les lignes magistrales du *palais des Papes*, est d'un effet bien plus caractéristique. Il y manque cependant cette multitude de clochers qui signalaient au loin les villes du moyen âge, et dont un si grand nombre a disparu pendant les révolutions. Il y manque aussi ces tours dont les riches bourgeois des villes communales aimaient à fortifier leurs maisons et qui s'y comptaient par centaines [1].

Sculpture. — La sculpture, devenue de plus en plus réaliste, rend avec une habileté croissante les détails de la vie et a un souci beaucoup plus grand de la vérité individuelle. Les statues de *Charles V*, du *Dauphin Charles* à Amiens, du *duc* et de la *duchesse de Berri*, que le grand Holbein copia à son passage à Bourges, sont de véritables portraits. Le réalisme n'hésite pas à y affirmer sa force par quelque vulgarité. Un style plus pur se trouve dans les statues du *pape Clément V* et de ses cardinaux au portail de *Saint-André*, à Bordeaux. Elles appartiennent, il est vrai, au début du XIVe s., comme les sculptures de Jean Ravy et de J. Le Boutelier exécutées pour le pourtour du chœur de N.-D. de Paris (1319-1351).

Peinture. Ecoles de Tours et d'Aix. Foucquet. Froment. — Les peintres français brillent surtout dans la miniature. Certains manuscrits enluminés ont une valeur telle qu'on les hypothèque comme des immeubles. La chose n'étonne pas en présence, par exemple, du livre d'heures du duc J. de Berry (Chantilly) dans lequel M. Delisle n'est pas loin de voir « le roi des manuscrits ». Il est l'œuvre de *Pol de Limbourg* et de ses frères. *Jean Foucquet* (1410-80), dans son livre d'heures d'Et. Chevalier, son Tite-Live, etc., manifeste les qualités bien françaises de composition ingénieuse et d'expression claire. Mais il ne s'en tint pas là. Il est un des plus grands noms de l'art de son temps. L'Italie qu'il visita l'égalait à ses plus illustres artistes nationaux ou au flamand R. van der Weiden. Il a peint *la Vierge* (Anvers), les portraits de *Charles VII* et de *Juvénal des Ursins* (Louvre), d'*Et. Chevalier* (Berlin), du

1. « En 1226, Avignon n'avait pas moins de 300 maisons garnies de tours. »

pape *Eugène IV*, perdu comme ses grandes peintures de l'église N.-D. la Riche. Foucquet, dont un émail (galerie d'Apollon, Louvre) nous a conservé les traits, est un des fondateurs de l'École de Tours. Au début du XIVe s. appartiennent les peintures de la cath. de Cahors ; au XVe, le *Concile provincial* de Saint-Trophime d'Arles. L'école de Provence a pour chefs *Enguerrand Charonton* auteur du *Triomphe de la Vierge* (Villeneuve-lez-Avignon), et *Nicolas Froment*, qui a peint le *Buisson ardent* (triptyque de la cath. d'Aix), le *St Jérôme* de Naples qui a eu l'honneur d'être attribué à H. Van Eyck par Waagen, les portraits de *René d'Anjou* et de sa seconde femme *Jeanne de Laval* (Louvre). Le « bon roi René » peignait lui-même avec talent. La peinture sur verre participe au progrès général de la peinture, comme on le voit à Saint-Martial de Limoges, à N.-D. de Strasbourg pour le XIVe s., — à N.-D. d'Evreux pour le XVe. Elle est de plus en plus appliquée aux édifices civils et même aux constructions privées. Jean de Berry fit placer des vitraux dans son magnifique château de Bicêtre, où il avait réuni la plus belle collection de peintures françaises du temps, laquelle fut brûlée par les Bourguignons en 1411. Les verrières tendent alors à se transformer en véritables tableaux. Aussi peut-on leur préférer celles du XIIIe s. Il ne saurait en être de même pour les tapisseries.

Tapisserie. Nicolas Bataille. — La tapisserie est pour la France, l'Allemagne, pour la Flandre même, ce qu'est la fresque et la peinture monumentale pour l'Italie. C'est un art populaire, et ces tentures précieuses s'étalent aux yeux de la foule dans les fêtes civiles et religieuses. Les inventaires des princes montrent avec quel empressement ils rassemblent les ouvrages de ce genre. Jusqu'au second tiers du XVe siècle, Paris est le grand centre de cette fabrication. *Nicolas Bataille* et *Jacques Dourdin*, mort en 1407, sont les plus célèbres tapissiers de l'Europe. Le premier commença en 1376, d'après les cartons de *Jehan de Bruges*, un des peintres favoris de Charles V, les tapisseries sur l'*Apocalypse* qu'on voit à la cathédrale d'Angers. Le second avait exécuté entre autres une série de tentures sur l'*Histoire de Bertrand Duguesclin* Rennes, Bourges, Troyes, Amiens, essayent avec succès de

rivaliser avec Paris. Les tapisseries du château de Boussac (auj. Musée de Cluny), sortent peut-être d'un atelier local. Boussac n'est pas loin d'Aubusson, où cet art s'est conservé.

Le meuble. — L'orfèvrerie. — Un luxe non moins grand continue à se déployer dans l'ébénisterie. Alors apparaissent les dressoirs. Sous Charles V on fait en France, comme on le fait surtout en Italie, des meubles dorés, vernis et peints, avec des ornements d'ivoire et de métal. Mais nos huchiers aiment en général à laisser au bois toute sa valeur et à le sculpter franchement, pour en faire sortir des reliefs qui rappellent toute la variété de la décoration des cathédrales gothiques, et où les ornements de toute espèce laissent cependant une très grande place à la figure humaine. Les grandes lignes restent toujours nettes, et ne se perdent pas dans la richesse de l'ornementation ; aussi la sculpture d'ébénisterie de ce temps n'a pas été dépassée (*stalles de la Chaise-Dieu, chaire de la cathédrale de Toul*). La même magnificence, avec plus de largeur dans le faire, se montre dans la gravure des sceaux (*sceaux de Louis d'Anjou, de Jean de Berri* et de la *ville de Bayonne*), que les monnaies approchent de bien près. L'habileté croissante des orfèvres les amène à donner aussi dans leurs œuvres une grande part, beaucoup trop grande même, à la figure humaine. On a conservé, entre autres, le nom de l'orfèvre *Jean Braalier,* qui s'associa l'ébéniste *Pierre de Vienne* pour exécuter en 1353 le trône de Jean II. Ce trône était d'argent, de cristal, enrichi de grenats et d'émeraudes. Le peintre *Pierre Clouet* avait représenté sur fond d'or quarante armoiries, cinquante-six figures de prophètes et « quatre grandes histoires des jugements de Salomon ».

Prospérité des Flandres. — Les ducs capétiens de Bourgogne. — Bruges. — Les hôtels de ville. — Mais dès la seconde moitié du XIVe siècle, la Flandre prend le premier rang dans les arts industriels, comme dans la peinture et la sculpture. Son influence s'étend au loin. Elle domine en France, comme le montrent les artistes flamands que nous avons déjà cités, et se fait sentir jusqu'en Espagne. Sans aller jusqu'à accepter complètement les

revendications de M. Courajod, il est certain qu'il y eut, au nord et au nord-est de la Gaule, un mouvement artistique original, indépendant de l'Italie, qui sur certains points la prévient, qui l'atteint pour la puissance expres-

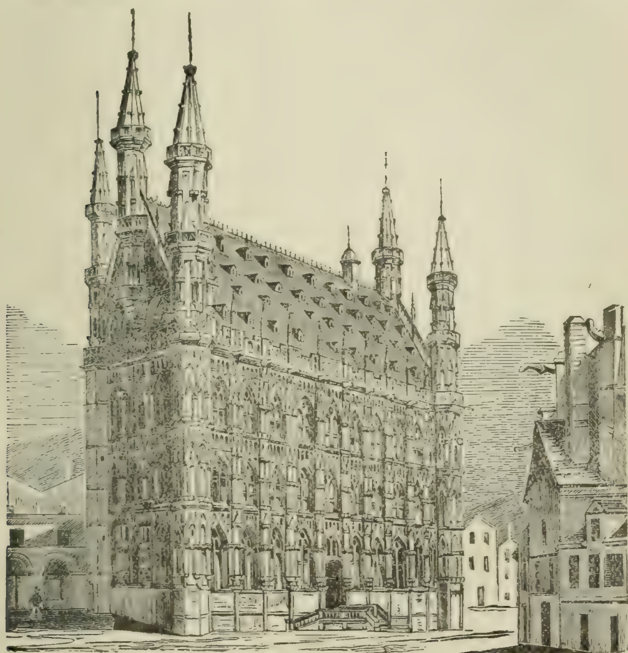


Fig. 214. — Hôtel de ville de Louvain.

sive, a même son action sur elle, et qui aurait suffi à constituer une renaissance d'un autre genre. Il y eut là un art éminent, des artistes de génie, mais auxquels manqua en général ce sentiment de la beauté, cette harmonie dans la composition que la vue des œuvres antiques, aussi bien que la tendance de leur esprit, contribuait à développer chez Masaccio ou chez Léonard

La Flandre était alors le pays le plus riche et le plus actif de l'Europe, et ses communes pouvaient rivaliser avec les grandes républiques italiennes. Les ducs capétiens de Bourgogne dont elles dépendaient, « les grands-ducs d'Occident », étaient plus puissants que bien des rois, et ces turbulentes cités, malgré les insurrections que provoquait parfois la violation de leurs privilèges, n'avaient pas tardé à voir en eux une dynastie nationale.

Ces princes, dont les habitudes luxueuses, dont les fêtes et les prodigalités ont laissé dans l'histoire un souvenir proverbial, favorisaient singulièrement par leurs dépenses propres, comme par celles qui étaient faites à leur exemple, les industries, et principalement les industries artistiques du pays. Ils eurent tous à divers degrés un goût très vif, sinon toujours très éclairé, pour les arts. Non seulement ils étaient généreux envers les artistes, mais ils les traitaient avec beaucoup d'égards, et Van Eyck, comme plus tard Rubens, fut chargé de missions diplomatiques. Bruges, abordable alors aux plus grands vaisseaux qui faisaient le commerce maritime, était le port le plus considérable de l'Occident : elle équivalait à ce qu'est Londres aujourd'hui. Les ducs de Bourgogne y tinrent souvent leur cour ; elle fut à cette époque le principal centre, de l'art aux Pays-Bas, et la première école flamande peut s'appeler l'école de Bruges. Les communes construisent des hôtels de ville qui, par la délicatesse et l'abondance des décorations, sont de véritables orfèvreries de pierre et ressemblent à des châsses de saints. L'imitation est directe dans l'*hôtel de ville de Louvain,* véritable chef-d'œuvre, d'une parfaite harmonie et d'une élégance exquise, malgré la richesse de son ornementation. Il fut élevé de 1448 à 1463 par *Mathieu de Layens,* « maître maçon de la ville et de la banlieue ». Cet *hôtel de ville* n'a de rival parmi les édifices du même siècle que celui *de Bruxelles,* œuvre de *Jacques Van Thienen* (1405), puis de

Jean Van Ruysbroek (1440), auteur de la magnifique tour de 114 mètres qu'il n'a pas placée au milieu du monument. Il accompagne dignement les anciennes maisons des corporations toutes différentes qui, avec lui, font de la grande place de Bruxelles un des ensembles architectoniques les plus curieux des Pays-Bas. A la même époque appartient le plus bel édifice religieux de la Belgique, la *cathédrale d'Anvers,* commencée en 1322, célèbre par ses sept nefs, et plus encore par sa tour de 140 mètres, commencée en 1422 par *Jean Amel,* de Boulogne, et terminée au début du XVIe siècle par *Appelmans,* de Cologne.

La sculpture. La chartreuse de Dijon. Claux Sluter. — Dès le XIVe siècle la sculpture flamande avait atteint un sentiment expressif de la vie qui se traduit non seulement dans la physionomie et le geste, mais dans la manière dont les vêtements, souvent fort compliqués, s'ajustent au personnage. Lorsqu'il y a lieu d'employer des formes plus simples ou des draperies, on y trouve une aisance qui dans la disposition des plis fait parfaitement sentir le corps qu'ils recouvrent. C'est ce que l'on voit déjà dans bon nombre de figures du *tombeau de Philippe le Hardi.* A cette date l'Italie n'aurait peut-être pas présenté d'œuvre témoignant d'un progrès aussi marqué. Ce tombeau a été exécuté par un Hollandais, *Claux Sluter,* nommé vers 1390 *ymaigier* du duc de Bourgogne; il fut aidé par *Claux de Vausonne,* son neveu, et *Jacques de Baerze* pour l'architecture et les ornements.

« Autour des quatre faces courent des arcades ogivales en marbre blanc qui se détachent sur un fond en marbre noir. Une galerie découpée à jour couronne ces arcades : des pilastres ornés de colonnettes, de cinquante-deux figurines d'anges, de pinacles et de clochetons, les soutiennent. Elles figurent un cloître autour duquel sont placées quarante statuettes representant les divers personnages des maisons civiles et religieuses des ducs de Bourgogne et des différents ordres

monastiques. » (A. Joanne.) Au-dessus repose la statue couchée du duc, dont les pieds chaussés de souliers de fer s'appuient sur le dos d'un lion. Deux anges, aux ailes déployées et dorées, placés en arrière de la tête, supportent un casque. Le *tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bourgogne*, commandé (1444) à *Jean de la Huerta*, du pays d'Aragon, qui s'adjoignit *Antoine Mouturier*, présente des dispositions analogues. Ces deux tombeaux, aujourd'hui au musée de Dijon, se trouvaient à la chartreuse de cette ville, dont il ne reste plus que quelques ruines, entre autres le fameux puits de *Moïse* ou des *Prophètes*, œuvre de Claux Sluter. Les statues avaient été peintes et dorées par *Jean Mahuel* ou Malouel. La polychromie sculpturale continue à être alors fort répandue; nous la retrouvons dans le curieux *tombeau du sire de la Roche*, récemment placé au Louvre.

Aux artistes que nous venons de citer, il faut joindre *Pierre* et *André Beauneveu*, qui travaillent à la cour de France au XIVe siècle, *Jean de Marville*, sans parler de tant d'œuvres anonymes qui nous montrent que les sculpteurs flamands ou bourguignons étaient appelés bien loin de leur pays (chœur de la cathédrale d'Albi). Les sceaux des ducs de Bourgogne dépassent en magnificence et en valeur d'art ceux des rois leurs suzerains. Les graveurs qui ont exécuté les *sceaux de Philippe le Hardi et de Charles le Téméraire* n'ont guère de rivaux en Europe. Il en est de même des ébénistes et des sculpteurs sur bois (sièges des prêtres de la chartreuse de Dijon par *Jean de Liège*, sculptures sur bois de Ste Gertrude de Louvain par *Claes Bruyn*, plafond de l'hôtel de ville de Bruges par *Peter Van Ost*). On les fait venir même en Italie (la *Vie de saint Benoist* par *Van der Bruth* d'Anvers, à Saint-Jean-Saint-Paul de Venise). Quant aux orfèvres et aux joailliers, il suffit de rappeler que c'est à la cour de Bourgogne que fut inventée la taille du diamant, probablement par Louis de Berquem.

Tapisserie. — Cependant la renommée des tapissiers des Pays-Bas dépasse celle de leurs orfèvres. Les ateliers de Picardie, d'Artois, de Flandre, rivalisaient déjà avec ceux de l'Ile-de-France, quand le mariage de Philippe

le Hardi avec l'héritière du comté de Flandre (1369) vint donner à cet art une impulsion nouvelle. Les fabriques d'Arras prennent alors une telle importance que bientôt le mot « travail d'Arras (*Arazzi* en Italie) » désigna d'une manière générale les tapisseries artistiques, quelle qu'en fût leur provenance (Bruges, Tournai, Bruxelles, puis Ypres, Middelbourg, Alost, Lille, Valenciennes, Douai), et cette dénomination continua à être en usage même après que la prise d'Arras par Louis XI, en 1479, et l'expulsion de ses habitants eurent porté un coup mortel à ses fabriques. Malgré l'admirable éclat que la peinture a alors dans les Flandres, on peut affirmer que la tapisserie l'emporte encore sur elle par la variété, l'importance, la popularité, par son caractère national et même par la dimension des œuvres. Le nombre des tapisseries exécutées par les ateliers franco-flamands dans une période de cent cinquante ans paraît invraisemblable, et on est loin d'en avoir l'inventaire complet. Les sujets en sont des plus divers; ils sont empruntés : 1° aux *romans de chevalerie* et aux *romans champêtres ;* 2° à l'*histoire sainte,* à l'*histoire ecclésiastique,* à la *vie des saints.* 3° à l'*antiquité* et aux romans qui depuis le XIIIe siècle l'ont remise en honneur; 4° en très grand nombre a l'*histoire nationale* et même immédiatement contemporaine, à l'exemple de ce qu'avait fait la reine Mathilde dans la tenture de Bayeux : *Combat des Trente, Histoire de Duguesclin, Bataille de Liège, Bataille de Rosebeck* (cette dernière tapisserie ne mesurait pas moins de 285 mètres carrés) ; 5° aux allégories mises à la mode par le *Roman de la Rose ;* 6° enfin aux *scènes de la vie privée* contemporaine, principalement aux scènes de chasses.

Ces tapisseries, d'une admirable richesse, ont le défaut d'être trop surchargées. En revanche, grâce à l'influence de Van Eyck et de ses successeurs, le paysage, les arbres, les fleurs, les fruits, y prennent place, non seulement dans

les bordures, mais encore autour des personnages. Peu de produits ont été recherchés avec plus de passion. Des ouvriers flamands sont appelés dans diverses villes d'Italie pour y fonder des ateliers. Après la bataille de Nicopolis (1396), le sultan Bajazet fit comprendre à l'envoyé chargé de négocier la rançon du duc Jean de Nevers (depuis Jean sans Peur), fils de Philippe le Hardi, « qu'il prendrait grand plaisance à voir draps de haute lice ouvrés à Arras, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anciennes ». Philippe le Hardi envoya l'*Histoire d'Alexandre*. Charles le Téméraire emportait avec lui dans ses campagnes, comme Alexandre, de magnifiques tapisseries, qui tombèrent entre les mains des Suisses à la bataille de Morat, et qui sont aujourd'hui à Berne, du moins en grande partie; d'autres sont à Nancy.

Peinture. École de Bourgogne ou de Bruges. Les Van Eyck. L'« Adoration de l'agneau ». La peinture à l'huile. — Les tapissiers flamands ne manquent pas de grands peintres pour leur donner des modèles, et l'école de Bourgogne ou de Bruges peut, avec des qualités diverses, entrer, au xve siècle, en rivalité avec les plus célèbres écoles de l'Italie.

Il ne reste presque rien des artistes antérieurs à *Melchior Brœderlam,* peintre habituel de Philippe le Hardi, dont le musée de Dijon possède un retable. Toutes les œuvres de *Jean Malouel,* le peintre de Jean sans Peur, le décorateur de la chartreuse de Dijon, sont détruites. Jean Malouel nous conduit à *Jean Van Eyck,* le peintre de Philippe le Bon, un des plus grands génies de la peinture. Jean Van Eyck (vers 1370-9 juillet 1440) était originaire des bords de la Meuse; il était né à Maseyek, dans un pays de race française, et les auteurs du temps l'appellent quelquefois *Johannes Gallicus,* Jean le Vallon.

Il eut pour premier maître son frère *Hubert Van Eyck,* de vingt ans plus âgé que lui, auquel on attribue un curieux

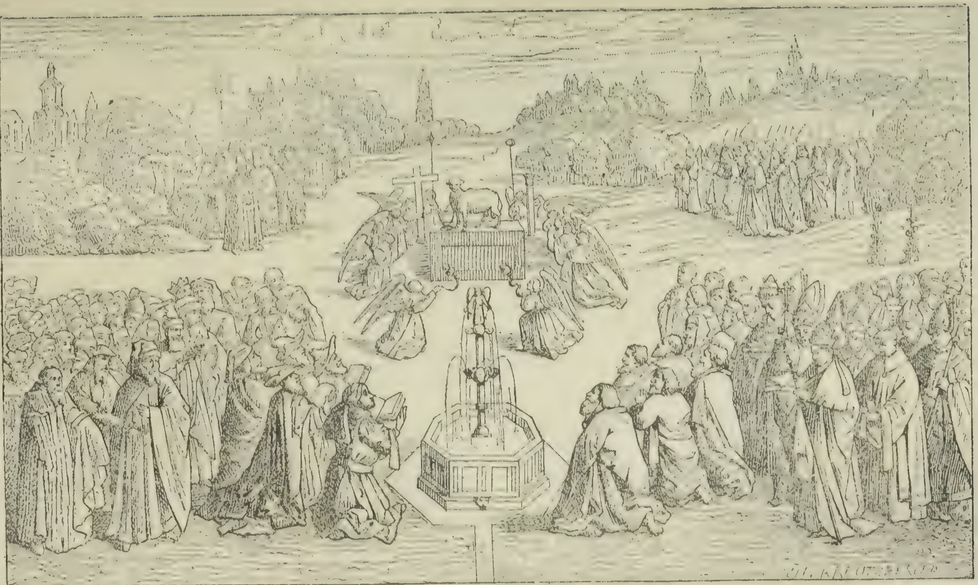


Fig. 215. — Van Eyck. — Le triptyque de Gand, partie centrale.

tableau du musée de Madrid (*le Triomphe de l'Eglise chrétienne sur la synagogue*) et qui fut surpris par la mort (1426) au moment où il travaillait au triptyque de *Saint-Bavon* de Gand, l'*Adoration de l'agneau*. Le tableau, qui n'était qu'ébauché, fut achevé par son frère Jean. C'est un des événements de la peinture. En comptant les deux faces des volets, cette œuvre ne comprend pas moins de vingt panneaux et plus de trois cents personnages.

Philippe le Bon était venu visiter le peintre dans son atelier à Bruges pendant qu'il y travaillait. Le tableau achevé fut exposé publiquement à Gand le 6 mai 1432. L'achèvement de cette œuvre considérable avait été retardé par des missions secrètes que le duc avait données « à son bien-aimé valet de chambre et peintre ». En 1428, il accompagne l'ambassade qui va en Portugal demander pour le duc la main de l'infante Isabelle, qui fut la mère de Charles le Téméraire. Il resta quinze mois dans la péninsule, et alla même visiter le roi de Grenade, Mahomet.

Déjà depuis une quinzaine d'années il était en possession du nouveau procédé de la peinture à l'huile par l'invention, résultat de longues recherches, d'un vernis siccatif qui accélérait le séchage, sans qu'on dût avoir recours au soleil. Jusque-là tous les essais, fort rares d'ailleurs, avaient échoué, et l'on s'en tenait encore à la peinture à l'eau. Jean Van Eyck obtint ainsi une peinture plus ferme, plus solide, plus vigoureuse, qui devait amener une véritable révolution dans la peinture. Nul n'était mieux en état de profiter de toutes les ressources de l'invention nouvelle que ce peintre, qui eut à un suprême degré le sentiment de la vie dans sa force et son épanouissement. Nul avant lui n'avait représenté la nature avec cette puissance, nul n'avait créé comme lui des types vivants, où les yeux brillent, la bouche respire, le sang circule. Il est le créateur du portrait dans sa forme complète; il est aussi, avant les Vénitiens, le créateur du paysage et de la

perspective aérienne. Il peut être considéré enfin comme le créateur des genres secondaires ; ses accessoires, quel qu'en soit le sujet, sont traités avec un soin et une largeur à la fois qui peuvent défier la concurrence des spécialistes. Qu'on regarde, par exemple, les colonnes de marbre et les vitraux de *la Vierge et le Donateur Nico-*



Fig. 216. — J. Van Eyck. — Saint Jean (fragment du triptyque de Gand).

las Raulin, au Louvre : quel est le peintre d'architecture hollandais du XVIIe siècle qui a mieux fait ? Mais ce qu'on voit d'abord dans le tableau, ce sont les deux personnages qui frappent autant par leur physionomie morale que par l'intensité de vie qui s'en dégage. Pour la date, il est le premier des coloristes, et pour le talent il en est bien peu qui l'aient égalé. Mais n'eût-il pas cette couleur à la fois solide, profonde et éclatante (le manteau rouge de la *Vierge au saint George* du musée de Bruges), il se place-

rait parmi les plus grands artistes par la fermeté et la précision de son dessin à la fois caractérisé dans les masses, et minutieux dans le détail. Van Eyck, par son invention de la peinture à l'huile, cela va sans dire, mais aussi par son exemple, a eu une influence décisive sur l'art moderne. Avant même que son procédé fût connu en Italie, des œuvres de lui y étaient parvenues et avaient provoqué des efforts nouveaux pour donner à la détrempe ou à l'encaustique plus d'éclat et de fermeté.

Roger Van der Weyden et ses contemporains. — *Roger Van der Weyden* (1399-1464), disciple, sinon élève de Van Eyck, fut un des principaux propagateurs de son enseignement. Né à Tournay, par conséquent dans une ville française, son véritable nom était, de la Pasture : qu'il traduisit en flamand. Il s'établit en 1435 à Bruxelles, cinq ans avant que le Brabant fût venu s'ajouter aux possessions de Philippe le Bon, qui devait faire de la capitale de cette province une de ses résidences favorites. Ses chefs-d'œuvre sont la *Descente de Croix,* du musée de Madrid, et le *Jugement dernier,* de l'hôpital de Beaune. Cependant la puissance de la maison de Bourgogne ne cessait de s'accroître, et M. Wauters remarque que la peinture flamande jeta son plus vif éclat au moment où cette puissance atteignait à son apogée. En 1473 Charles le Téméraire se rend à Trèves, espérant s'y faire proclamer roi de Bourgogne par l'empereur Frédéric III. En cette même année *Thierry Bouts* commence les panneaux de *la Justice d'Othon* pour l'hôtel de ville de Louvain; *Juste de Gand* achève le retable de *la Cène* pour la ville d'Urbin; *Van der Goes* peint pour les Portinari de Florence son triptyque de *l'Adoration des bergers;* enfin *Memling* envoie en Italie son triptyque du *Jugement dernier,* aujourd'hui à Dantzig.

Memling (1435-1495). — Hans Memling et Jean Van Eyck sont les deux plus grands noms de l'art flamand avant Rubens. Moins puissant que Van Eyck, Memling l'em-

porte sur lui par le cœur; il sait donner à ses figures une expression de douceur et de mélancolie[1], une physionomie pénétrante et profonde qui le place, malgré sa sincérité naïve, à côté de Léonard de Vinci lui-même, comme inter-



Fig. 217. — Memling. — Mariage mystique de sainte Catherine. (Hôpital Saint-Jean à Bruges.)

prête original de l'âme humaine. Nul n'a mieux exprimé les sentiments d'un cœur que la religion domine et pénètre si bien que l'exaltation lui est inutile pour s'élever jus-

1. La mélancolie apparaît rarement dans l'art flamand. On la retrouvera dans Van Dyck. — Kæmmerer. *Memling.*

qu'à Dieu. Il ne va pas jusqu'à cette beauté suprême qui brille dans les chefs-d'œuvre de l'Italie et de la Grèce; mais à sa date les Italiens n'y ont pas encore atteint, et pour l'expression aucun Italien de son temps ne l'égale. M. Taine n'hésite pas à donner au type qu'il a créé la même valeur qu'aux plus beaux types de la sculpture grecque. Son art est différent du nôtre. Cependant, « après quatre cents ans, dit M. Wauters, son œuvre est toujours jeune; plus on l'écoute, plus on s'en pénètre. C'est du grand art dans toute la force du terme. » En présence de la *Vierge Duchatel* du Louvre, en présence surtout des *peintures de l'hôpital Saint-Jean à Bruges :* la *Châsse de Ste Ursule* et le *Mariage mystique de Ste Catherine* (1479), il est bien difficile de n'être pas de cet avis. Memling a été aussi un admirable miniaturiste. La miniature continue a être cultivée par les plus grands artistes. On attribue à Memling une part dans le *Bréviaire Grimani,* aujourd'hui à Venise. Il aurait exécuté cet ouvrage avec *Liévin de Gand* et *Gérard Horenbout,* pour Marie de Bourgogne. L'attribution aux deux Van Eyck et à leur sœur Marguerite du bréviaire du duc de Bedford paraît plus certaine.

Allemagne. École de Cologne. W. de Herle. S. Lothner. — L'école flamande à son origine avait dû beaucoup à l'école de Cologne. Les villes libres ou impériales d'Allemagne avaient profité du grand interrègne, funeste d'autre part, pour augmenter leur autonomie ; puis, tout en maintenant leur indépendance, elles avaient profité également de la sécurité que Rodolphe de Habsbourg avait rendue à l'empire. Au XIV[e] siècle, elles étonnaient les Italiens par leur magnificence et le degré avancé de leur civilisation. Cologne était appelée la Rome du Nord. Pétrarque, qui s'y trouvait en 1333, écrivait au cardinal Colonna : « Que cette ville est belle! Quelle merveille de trouver une telle ville dans un pays barbare! Quelle dignité dans les hommes! quelle grâce dans les femmes! » Cologne avait été

pendant tout le moyen âge un grand centre artistique. La princesse Théophano, fille de l'empereur d'Orient Romain II le Jeune, en s'établissant à Cologne à la mort de son époux Othon II (983), avait attiré autour d'elle non seulement des artistes allemands, mais des artistes byzantins (*V.* p. 235). L'école de Cologne fut la première en date des écoles célèbres de l'Occident, l'Italie exceptée. Avant les Van Eyck, aucune école sauf Florence ne pouvait citer un maître qui l'emportât sur *Wilhelm de Herle,* maître Guillaume de Cologne (1320-1372), « le meilleur maître de toute l'Allemagne, qui peignait tout homme quel qu'il fût comme s'il vivait, » dit la chronique de Limbourg. Il fut dépassé par *Stephan Lothner* ou *Lochner* (1410-1450), qui est l'auteur du fameux triptyque qui, fermé, représente l'*Annonciation,* et ouvert, l'*Adoration des Mages* accompagnés d'un côté par saint Gerion et ses compagnons, de l'autre par sainte Ursule et ses compagnes. Les personnages s'y détachent encore sur un fond d'or, quoique déjà Wilhelm de Herle eût fait usage du paysage; il s'agit, il est vrai, d'un sujet religieux, traditionnel. C'est l'œuvre la plus importante qui nous est restée de l'école de Cologne. Mais à cette date d'autres écoles allemandes occupaient déjà une place considérable à côté d'elle.

École du haut Rhin. Martin Schongauer. Invention de la gravure. — L'école du haut Rhin avait *Martin Schœn* ou *Schongauer,* né à Culmbach en 1440 (?), mais qui passa la plus grande partie de sa vie à Colmar, où il mourut (1488) et où l'on voit plusieurs de ses tableaux. Ce peintre, un des plus remarquables de l'Allemagne, est surtout célèbre cependant par ses gravures. Il est le premier en date des grands graveurs allemands.

Il avait eu des prédécesseurs, car l'Allemagne peut disputer à la Toscane l'invention de la gravure au burin.

Dès la fin du XIVe siècle les pays allemands se montrent

préoccupés des moyens de reproduire à plusieurs exemplaires la pensée humaine exprimée par l'écriture ou le dessin. On ne peut omettre dans une histoire de l'art le nom de Gutenberg. La gravure en relief précéda l'imprimerie proprement dite et en fut la première forme. L'origine en est obscure; disons seulement que la gravure en relief est une invention sortie de l'Allemagne rhénane ou des Pays-Bas, et qu'elle y était pratiquée dès les premières années du xve siècle (*la Vierge et les quatre saints* du musée de Bruxelles, 1418). Il est intéressant de remarquer que cet art a, dès l'origine, ce caractère populaire qui s'est tellement affirmé de notre temps. La *Bible des pauvres*, l'*Histoire de la Vierge*, la *Chronique de Nuremberg* surtout, où *Wohlgemuth*, le maître d'Albert Dürer, n'a pas dédaigné de travailler, et qui comprend plus de deux mille gravures, sont de véritables recueils d'illustrations. Quant à la gravure en creux, si dès 1452 l'orfèvre florentin *Finiguerra* a eu l'idée de reporter sur du papier l'empreinte d'une de ses nielles, c'est en Allemagne que le graveur anonyme appelé *le Maître de 1466*, de la date certaine d'une de ses œuvres, nous donne la première gravure en taille-douce proprement dite. Cette planche atteste déjà dans le maniement du burin une habileté qui prouve qu'il y avait eu certainement en Germanie des tentatives antérieures, indépendantes très probablement de celle de Finiguerra.

École de Souabe. — L'activité artistique est grande aussi dans les pays du haut Danube. L'école souabe a deux centres importants : Augsbourg, la ville des *Welser*, des *Fugger*, de ces marchands, de ces banquiers qui mariaient leurs filles à des princes souverains, le grand marché financier de l'Allemagne et un de ses plus grands centres industriels, avait des tendances naturalistes que montrent les œuvres d'*Holbein*, l'aïeul du grand Holbein; tandis que Ulm conservait un sentiment plus idéaliste avec *Barthélemy Zeitblom*, né en 1420.

École de Franconie. — L'école de Franconie, qui à la fin du siècle doit se placer au premier rang, est alors moins

importante; mais Nuremberg l'emporte par ses sculpteurs sur pierre et sur bois, par ses ébénistes, ses faïenciers, par ses orfèvres, qui n'ont de rivaux en Allemagne qu'à Cologne. Alors est construite la *Belle Fontaine* par les frères *Ruprecht* et *Sebald Schonhoffer,* qui furent aussi les sculpteurs et les architectes de son église de *Notre-Dame*[1] (1355-1362). Nuremberg élève aussi à la même date l'église de *Saint-Sébald* (1361-1377) et son hôtel de ville Il est vrai qu'elle fut aidée par les subsides de l'empereur Charles IV, qui venait d'y signer sa bulle d'or (1353).

École de Prague. — Les chevaliers teutoniques : Marienbourg. — Charles IV, qui a été un assez triste empereur d'Allemagne, a laissé en Bohême un souvenir justement populaire. Il fit de Prague un des grands centres d'activité artistique de la Germanie, et y fut en somme le fondateur d'une école de peinture qui ne lui survécut guère. Le *château de Carlstein* contient encore de nombreuses peintures de Théodoric de Prague, Nic. Wurmser, Thomas de Mutina. Les édifices du XIVe siècle qui subsistent à Prague permettent mieux encore d'apprécier le grand rôle artistique de Charles IV. Le *pont de la Moldau*, avec sa tour carrée, œuvre de *Peter Arler de Gmund*; le *Hradschin*, sorte d'Acropole ou de Kremlin allemand, avec la cathédrale et le burg impérial compris dans son enceinte et dominant la colline, font de la capitale de la Bohême une des villes les plus originales de l'Europe. Le XIVe siècle est une période brillante pour l'architecture dans toute la Germanie. Sans revenir sur Nuremberg, *Ulm* élève sa cathédrale; celle de *Strasbourg* est continuée par *Jean de Steinbach*, puis par *Jean Hutz*, qui termina en 1432 son incomparable flèche. A *Cologne*

1. Parmi les œuvres capitales de la sculpture allemande à cette époque nous nous contenterons de citer les fonts baptismaux de Strasbourg (1453) par *Jean Dotzinger*, la chaire de la même église par *Nic. de Haguenau* (1486), les stalles et les autels exécutés à Ulm par les deux *Syrlin* de 1469 à 1510. Signalons aussi la chapelle Casimir, dans la cathédr. de Cracovie achevée par Casimir le Grand (1359).

on poursuit l'exécution du plan donné par *Gérard de Saint-Trond;* à Vienne, *Wenzel de Closterneubourg* et *Buchsbaum* élèvent la tour de *Saint-Étienne.* Il y eut aussi dès la fin du XIIIe siècle une grande activité architecturale dans les pays slaves. Lorsque ces pays encore barbares furent conquis par les chevaliers teutoniques, les vainqueurs durent y élever des villes de toutes pièces, Kœnigsberg, Marienwerder, Marienbourg, etc. Le *château de Marienbourg* (1276-1335) surtout est l'édifice le plus caractéristique de la région. Le granit s'y mêle à la brique pour indiquer l'ossature de la construction. La salle du chapitre, soutenue par une seule colonne centrale de granit dont les nervures se développent en gerbe en s'approchant du plafond, est particulièrement belle. Malgré ces œuvres éminentes, l'architecture française a une supériorité si bien reconnue, que c'est à un Français, *Mathieu d'Arras,* que Charles IV s'adresse pour diriger la construction du château de Carlstein (1348-57) et de la cathédrale de Prague, et que c'est sur le modèle du Louvre de Charles V qu'il fait construire son habitation du Hradschin.



Fig. 218. — Coffre en noyer sculpté. (École française, XVIe siècle.)



Laurent de Médicis. Léon X Jules II.

LIVRE II

LA GRANDE ÉPOQUE

CHAPITRE PREMIER

LÉONARD DE VINCI ET SES CONTEMPORAINS

Admirable activité artistique à la fin du XVe siècle. — Progrès de l'expression et du style. Florence. Botticelli. D. Ghirlandajo. Signorelli. — L'école ombrienne. Le Perugin, Pinturichio. — École vénitienne. — La couleur. L'art aristocratique. — L'architecture. Le palais ducal. — Peinture. École de Murano. — École de Venise. Les Bellini. — École de Padoue. Mantegna. Le *Triomphe de César*. — Écoles secondaires. — Léonard de Vinci : *la Cène*, *la Joconde*. École milanaise. — Les disciples de Léonard.

Admirable activité artistique à la fin du quinzième siècle. Progrès de l'expression et du style. Florence. S. Botticelli. Domenico Ghirlandajo. Luca Signorelli. — A la fin du XVe siècle l'Italie présente une véritable floraison d'artistes éminents, qui se succèdent à quelques années d'intervalle ; et tel qui en d'autre temps eût marqué une époque dans l'histoire de la peinture, voit les grands progrès par lui réalisés, presque immédiatement dépassés par des progrès nouveaux. C'est quelque chose d'analo-

gue à ce que nous voyons dans l'histoire de la musique, de Bach à Beethoven. A cette date toutes les écoles de l'Italie sont constituées. Parmi les Toscans, *Filippino Lippi* (1457-1506) termine la chapelle dei Brancacci; *Cosimo Rosselli* (1430-1506) travaille à la Sixtine (*Passage de la mer Rouge*); les *Pollajuoli, Sandro Botticelli* (1447-1515), dégagent ces types inimitables dont l'expression ingénieuse, fine et profonde, s'impose à nos souvenirs comme une énigme troublante qui nous charme et nous inquiète encore après quatre siècles. C'est Vinci qui devait donner à ces types leur plus haute signification; mais Botticelli n'en est pas moins un des plus heureux inventeurs de la Renaissance, aussi bien par la tendresse d'expression qui domine dans ses vierges, que par la fantaisie poétique qui se manifeste avec tant de supériorité dans ses allégories du *Printemps* et de la *Calomnie*[1], même par la puissance d'émotion (le *Christ mort* de Munich) et par le sentiment de la grande décoration (le *Moïse* de la Sixtine). Cependant il n'a pas alors l'autorité de *Domenico Bigordi,* dit *Ghirlandajo* (1449-1494), dont les frères *Benedetto* (1458-1499?) et *David* (1451-1525) furent également des artistes distingués. *Domenico,* doué d'une imagination moins originale que Botticelli, mais plus puissante, plus féconde, servi en outre par une rare sûreté de coup d'œil et de main, est le maître classique, le chef de l'école. Il regrettait qu'on ne lui donnât pas à peindre tout le circuit des murailles de Florence. Ses chefs-d'œuvre se voient sur celles de Sainte-Marie-Nouvelle, où, aussi bien dans la *Vie de saint Jean-Baptiste* que dans la *Vie de saint François d'Assise,* il introduit avec une rare dignité les Florentins et les Florentines célèbres de son temps. La seule œuvre contemporaine qui puisse être comparée à la sienne pour l'importance est celle que *Signorelli* exécuta à *Orvieto*

1. Au Louvre, deux vierges et les fresques de la villa Lemmi ; à Chantilly, une figure allégorique

de 1499 à 1504. Ces peintures représentent les scènes de la fin du monde : l'*Antechrist,* la *Résurrection de la chair,* le *Jugement dernier,* etc.[1]. *Luca Signorelli* (1441-1523) est un des plus grands créateurs de formes que puisse citer l'histoire de la peinture. La fierté, l'originalité de son dessin, la puissance de sa composition, ne devaient être dépassées que par Michel-Ange, qui d'ailleurs étudia avec grande attention les peintures d'Orvieto. Nous pouvons voir Signorelli à côté de Ghirlandajo dans la chapelle que faisait décorer alors le pape Sixte IV et qui a pris de lui le nom de Sixtine. Tous les peintres remarquables de l'Italie centrale furent appelés à sa décoration. Nous y avons déjà signalé Botticelli et Rosselli; nous y rencontrons aussi le *Pérugin.*

École ombrienne. Le Pérugin. Pinturichio. — *Pietro Vannucci* (1446-1524), originaire de Pérouse, est le plus illustre des Ombriens; il l'emporte de beaucoup sur son maître *Niccolo Alunno*, et même sur *Gentile da Fabriano* (1370-1450), malgré son *Adoration des mages* (Florence).

Quoiqu'il conserve dans la plupart de ses compositions la symétrie un peu archaïque de son école, il apporte à ses tableaux un grand souci des perfectionnements techniques et de l'exécution matérielle qui leur valut dans tout l'Occident un succès sans précédent. Il séduit ses contemporains par l'éclat et le moelleux de son coloris, par la douce lumière dont il baigne ses figures. Dans le procédé de la peinture à l'huile qu'il emploie de préférence, il est déjà le rival des Flamands les plus habiles. Son arrivée à Florence (1494) eut une grande action sur son développement artistique : la *Mise au tombeau* du palais Pitti marque une date dans l'histoire de son talent (1495). Le Pérugin est bien représenté au Louvre par quatre toiles ; il l'est mieux encore à Caen, par le *Mariage de la Vierge;* à Lyon, par une *Vierge glorieuse*, dont le compar-

1. Au-dessous, dans les tympans en camaïeu, on voit des portraits de Dante, Virgile, Lucain, Homère, Ovide, accompagnés de médaillons représentant des épisodes de leurs œuvres.

timent supérieur se trouve à Paris, à Saint-Gervais. Mais c'est dans la fresque que son talent se montre avec le plus d'aisance, tout en gardant le même charme d'exécution et d'impression, à la Sixtine, où une partie de ses œuvres fut détruite pour laisser la place au *Jugement dernier* de Michel-Ange, que l'on aurait pu peindre ailleurs, à la chap. deï Pazzi à Florence (*la Vierge et St Bernard*, etc.), et surtout à la salle del Cambio à Pérouse (*Sibylles, Prophètes, Héros et Philosophes de l'antiquité*). Cependant, quoique son talent ait dû beaucoup à son séjour de plusieurs années à Florence, il ne s'élève pas jusqu'à la hauteur de style des Florentins.

Il y a plus de variété dans son compatriote *Bernardino di Betto di Baggio*, dit *Pinturichio* (1454-1513) : les *fresques de la libreria de la cathédrale de Sienne* représentant les principaux faits de la *vie du pape Pie II* sont son œuvre la plus célèbre. Il avait peint dans la loggia du Belvédère, au Vatican, chose toute nouvelle, des paysages et des villes d'Italie avec de nombreux personnages. On peut juger de son imagination poétique et délicate dans les *fresques de l'appartement des Borgia* au Vatican, remises en lumière grâce à Léon XIII en 1894. Cependant Betto, à la différence du Pérugin, a souvent une exécution négligée. Il n'a pas non plus le charme de son coloris.

Ecole vénitienne. La couleur, l'art aristocratique. — Le sentiment et la recherche de la couleur que nous constatons dans le Pérugin devait être le cachet dominant de la grande école qui se formait alors au nord de l'Italie, de l'école vénitienne. Plusieurs raisons devaient prédisposer l'école vénitienne à être coloriste, à rechercher les somptueuses décorations et les compositions pompeuses plutôt que les expressions animées et les énergiques attitudes.

Tandis que, dans la démocratique Florence, les luttes des partis entretenaient une activité, une agitation dont l'art devait se ressentir, à Venise l'aristocratie, qui s'était substituée à la démocratie à la fin du XIIIe siècle, avait si bien affermi

son pouvoir, que Philippe de Comines, qui a vu de près la royauté de Louis XI, dit cependant « qu'il n'y a pas de gouvernement où le peuple tienne aussi peu de place que dans cette république ». D'ailleurs, pourvu qu'il ne s'occupe pas de politique, on lui laisse la plus grande liberté pour ses affaires et ses plaisirs. Le carnaval de Venise est déjà célèbre. Plus que dans toute autre partie de l'Italie, de riches habitations offrent à l'artiste de grandes surfaces à décorer, où il doit avant tout chercher le plaisir des yeux. Le portrait jouera un grand rôle à Venise, non seulement le portrait intime, mais le portrait d'apparat, qui sera pour la postérité le signe de la puissance et de la fortune du modèle. Or ce genre prête aux séductions de la couleur. Tandis qu'autour de Florence et de Sienne l'œil est arrêté par des collines accidentées, des horizons découpés, — à Venise, à Murano, le regard se perd dans les formes indécises des lagunes, où l'on ne sait quand commence la terre, quand finissent les eaux Tandis que l'air sec et pur de la Toscane laisse tout apercevoir avec une parfaite netteté, dans le Dogat, un ciel brillant sans doute, mais chargé souvent d'humidité, entoure les objets d'une brume lumineuse. A Florence, c'est le trait, c'est la ligne qui frappe d'abord. A Venise, c'est la tache colorée et la dégradation des nuances qui appelle l'attention.

Venise entretenait particulièrement des relations avec la Germanie et avec l'Orient, et ses rapports ne pouvaient que confirmer et développer chez ses artistes leur tendance coloriste. Par Cologne, grand centre du commerce du Rhin, ville d'affaires et de luxe, Venise touchait aux Flandres, où avaient été les plus anciens maîtres de la couleur. Les œuvres de Van Eyck, que Venise connut la première en Italie, y excitèrent une admiration universelle, et son procédé, sitôt découvert, y fut adopté par tous les peintres. Enfin depuis son origine Venise avait les yeux tournés vers l'Orient. Elle avait possédé « un quart et demi de l'empire grec » à la suite de la quatrième croisade, et, même après la conquête de Constantinople par Mahomet II, elle chercha toujours à entretenir des relations amicales avec les sultans dès qu'elle n'était plus en guerre avec eux. Un grand nombre de Vénitiens avaient donc eu occasion d'aller visiter l'Égypte et l'Anatolie;

d'autre part, on pouvait voir sur la place Saint-Marc et le quai des Esclavons des commerçants grecs, arabes, turcs, arméniens, etc., dans leurs costumes nationaux. De là des impressions qui pénétraient d'autant plus vivement l'esprit des artistes vénitiens, qu'ils étaient par tempérament mieux préparés à les recevoir. La Vénétie restait comme isolée du reste de l'Italie, et son art se développa plus tard ; c'est ce qui explique son indépendance et son originalité.

En résumé, Florence et Venise caractérisent les deux grandes formes de l'art italien. A Florence, la ligne, le geste, l'expression variée parcourant par l'attitude et la physionomie toutes les nuances de la nature humaine, dans le type comme dans l'individu, poussant parfois la force jusqu'à la violence, la grâce jusqu'à la subtilité ; un art démocratique, dramatique, plein d'action. A Venise, l'éclat de la couleur, un art aristocratique, sinon princier, une composition riche et noble, qui sait cependant rester simple, éviter la manière et la déclamation[1]. Mais ni les Florentins ne dédaignent la couleur, ni les Vénitiens ne font fi du style.

L'architecture. Le palais ducal. — L'originalité de l'art vénitien se montre dans son architecture. On reste frappé de la variété des façades des palais du Grand Canal, où l'on a recherché les effets de couleur par la diversité des matériaux ou même par les dorures et les incrustations (*palais Loredan,* l'ancienne demeure des Lusignan). Le gothique s'y affirme au XIVe et au XVe siècle (*palais Pisani, Foscari, la cà d'oro,* ou maison d'or), comme le byzantinisme s'y affirmait encore au XIe siècle (*palais Loredan*). La Renaissance ne s'y montre que plus tardive avec le *palais Vendramin Calergi,* construit en 1481 par *P. Lombardo.* Le gothique eut même au XVe siècle un si grand succès à Venise, qu'on eut la singulière idée de décorer d'orne-

1. Ce qui montre bien la différence des deux écoles, c'est que les Vénitiens ne se sont presque jamais servis de la fresque. Celles que Titien a faites à Padoue (dans la scuola San-Antonio) montrent qu'il est maître du procédé, mais elles sont loin de compter parmi ses œuvres les meilleures. Chose imprévue, elles sont beaucoup plus réalistes (la scène d'assassinat, par exemple) que ses autres ouvrages.

ments de style flamboyant en zinc découpé la façade et la coupole de *Saint-Marc*. On fut mieux inspiré pour la reconstruction (1424-1442), dans ce style, de la façade du *palais Ducal*, commencé (1341) sur les plans de *Filippo Calendario*, pendu (1355) comme complice de Marino Faliero. Quel que soit le mérite de ces édifices, la Vénétie doit surtout son renom artistique à ses peintres.

La peinture à Murano. — Ce ne fut pas à Venise même, mais à Murano, que la peinture vénitienne se constitua, et seulement vers le milieu du XVe s. En 1365, c'est un Padouan, *Guariente*, qui peignait au palais ducal le *Paradis* récemment retrouvé. Bien plus, on compte parmi ses fondateurs un Allemand, *Johannes Alamannus*. *Vivarini* qui travaillait de 1450 à 1499, *Carlo Crivelli*, de 1464 à 1503, sont du moyen âge par la raideur de la composition et des attitudes, mais ont un coloris éblouissant.

École de Venise. Les Bellini. — Mais déjà Venise a pris le premier rang avec la famille des Bellini. *Jacopo Bellini* (mort vers 1470), qui a suivi à Florence *Gentile da Fabriano,* transmet à ses deux fils *Gentile* et *Giovanni,* outre les qualités propres aux Vénitiens, le souci de la composition, avec quelque chose de moins haut sans doute, mais aussi de plus adouci, de plus familier, de plus simple que les Florentins. Les deux frères sont les vrais fondateurs de l'école vénitienne, et ils ouvrent les deux voies dans lesquelles se développera l'art vénitien. L'un aime « les spectacles vivants à personnages multiples », l'autre les compositions plus symétriques et le travail achevé de chaque figure.

C'est surtout à partir de 1473, date à laquelle ils ont appris d'Antonello de Messine le procédé de la peinture à l'huile, que leur autorité s'affirme. Ils en livrent d'ailleurs généreusement le secret à leurs confrères. De *Gentile* (1426-1507) nous citerons la *Procession de la place Saint-Marc* (1500), la *Prédication de saint Marc à Alexandrie* (Milan), et plusieurs portraits, genre dans lequel il s'est montré supérieur à tous ses con-

temporains On peut en juger au Louvre; mais son plus curieux ouvrage en ce genre est le *Mahomet II*, qui appartient à Sir H. Layard. Gentile Bellini avait eu l'honneur d'être envoyé par la sérénissime République auprès de Mahomet II lorsque le sultan avait demandé à Venise son meilleur peintre. Gentile Bellini se trouve ainsi avoir été le plus ancien des peintres orientalistes, et il a eu dès son temps des imitateurs, comme en témoigne le curieux tableau du Louvre représentant l'*Arrivée d'un ambassadeur vénitien à Constantinople*[1]. *Giovanni Bellini* (1426-1516) a davantage le sentiment religieux. De ses *Vierges glorieuses* entourées de saints, la plus célèbre, celle de l'église Saints-Giovanni-et-Paolo, a été brûlée le 16 août 1867. Mais celle de Saint-Zaccharie et bien d'autres subsistent encore.

On peut juger de son talent dans les sujets profanes par *les Dieux sur la terre*, quoique le feu ait détruit en 1574 et en 1577 ses peintures autrement intéressantes de la salle du grand conseil au palais Ducal, représentant les principaux faits de la lutte de Venise contre Frédéric Barberousse. Il sait aussi être pathétique, comme le montre le *Christ mort* du musée Brera. La plus importante des œuvres de Giov. Bellini conservée en France est peut-être les *Pèlerins d'Emmaüs* de la collection de M. de Montgermont, qui provient du palais Manfrini à Venise. Giovanni Bellini vécut jusqu'à quatre-vingt-neuf ans, conservant toute la fraîcheur de son coloris et de son inspiration. Gentile et Giovanni Bellini, sans tomber dans la minutie des Flamands, ont su donner aux paysages qui encadrent leurs sujets une telle importance, ils y ont si bien introduit la perspective aérienne, qu'on peut les considérer comme les initiateurs de ce genre de peinture en Italie. On retrouve ce talent dans les meilleures œuvres de *Vittore Carpaccio*, qui travaillait de 1479 à 1522. Il aime à placer dans des sites variés un nombre considérable de figures (*Épisodes de la vie de sainte Ursule*). On aurait à citer un bon nombre d'admirables coloristes : *Cima da Conégliano*, mort en 1517; *Marziale*, *Basaïto*; à Vicence, *Barth. Montagna* († 1305), auteur de la *Vierge glorieuse* du musée Brera, et *Giov. Buonconsiglio*

1. Ce tableau ne peut être de Gentile Bellini; il représente un fait qui s'est passé en 1512. — Sur *Carpaccio*, voir l'ouvrage de Ludwig et Molmenti.

(† 1530) ; à Crémone, *Boccacino* (1460-1518) ; à Vérone, *Liberale* (1451-1515), les *Morone*, les *Benaglio*, *Bonsignori*. Mais, tandis qu'ils s'en tiennent encore à l'ancienne école, Giovanni Bellini, survivant à son frère, ne cessait de faire de nouveaux efforts. Il voulut profiter des progrès réalisés par ses élèves, devenus illustres, Titien et Giorgione, et n'hésita pas à rivaliser avec eux à l'âge de quatre-vingt-six ans. Peu de temps auparavant, il avait voulu aussi profiter de la précision savante d'Albert Dürer, dont les œuvres commençaient à être connues en Italie, et s'était trouvé la main assez ferme pour y réussir.

École de Padoue. Mantegna. Le Triomphe de César. — Les Bellini avaient fait entrer dans leur famille celui qui était considéré avec Signorelli comme le plus savant dessinateur de son temps, *Andrea Mantegna*, qui épousa la fille de Jacopo. Andrea Mantegna, originaire de la ville savante de Padoue (1431-1506), avait été berger comme Giotto, et n'en était pas moins devenu non seulement un artiste de premier ordre, mais un érudit, un amateur passionné d'antiquité, que les archéologues de profession ne dédaignaient pas de consulter. Élève de *Fr. Squarcione* (1394-1474), qui avait visité la Grèce, l'Italie, l'Orient, et en avait rapporté de nombreux fragments antiques [1], il interpréta l'antiquité avec un souci de la couleur locale, et en même temps une originalité dont il n'y avait pas eu d'exemple ; ce qui ne l'empêcha pas d'être un observateur passionné, parfois brutal même, de la nature. Ses œuvres se distinguent, comme le dit M. H. Delaborde, par un mélange singulier d'âpreté et de recherche ; on y sent l'empreinte d'une émotion profonde, violente même jusque dans les délicatesses d'un style patiemment, curieusement travaillé. Il peignit à fresque avec *Ansuino da Forli*, *Nicolo Pizzolo* et *Buono da Ferrare*, les *Vies de St Jacques et de St Christophe* aux *Eremitani* de Padoue. Dans les nom-

1. Le Squarcione a peu produit, mais a joué un grand rôle dans l'histoire de l'art. Il fut appelé le père des peintres, et forma 137 élèves. Au fond Mantegna est plus le disciple de Donatello que l'élève du Squarcione.

breuses peintures qu'il exécuta à Mantoue pour la famille de Gonzague et qui ont été dégradées ou détruites par le sac de Colalto en 1630. Là il aborda tous les genres, depuis le portrait et les scènes familières jusqu'aux grandes décorations historiques, allégories et scènes mytholo-



Fig. 219. — Triomphe de Cesar, par Mantegna. (Hampton-Court.)

giques. Ses cartons du *Triomphe de César* (1489-1492) ont fait sentir leur influence jusque sur Rubens et sur Lebrun; ils occupent dans l'histoire de la Renaissance, dont ils caractérisent la tendance savante et archéologique, une place presque aussi importante que la *Cène* que Léonard de Vinci exécute vers le même temps [1].

1. Gœthe a décrit longuement ces deux chefs-d'œuvre. Les cartons étaient

Léonard de Vinci. La Cène. L'école milanaise. La Joconde. — Rien ne montre mieux l'incomparable génie de *Léonard de Vinci* que sa supériorité décidée sur tous les artistes que nous venons de rappeler, même sur les plus éminents. On peut dire qu'il a été l'expression la plus complète, sinon la plus haute, de l'esprit humain; en tout cas il est l'expression la plus complète de la Renaissance. Peintre, sculpteur. musicien, poète, architecte, habile à tous les exercices du corps, il est aussi ingénieur, mathématicien, naturaliste.

Il a dans les sciences théoriques et appliquées de véritables pressentiments des découvertes modernes (par exemple sur la géologie et l'aérostation), des vues de génie qu'il n'avait pas daigné publier et qui sont restées à peu près cachées jusqu'à nos jours dans ses manuscrits[1]. Léonard a su joindre l'imagination la plus vive au contrôle de l'esprit critique, « l'audace du rêve à la précision de la science[2] », la fantaisie la plus merveilleuse à la raison pure. Quelle que fût sa facilité de conception et de main, il a peu produit, tant il poursuivait la

destinés à être reproduits en tapisserie dans la fabrique fondée à Mantoue par les Gonzague (1419) avec des ouvriers français et flamands. Vendus en 1628 à Charles Ier, ils sont aujourd'hui à Hampton-Court. Au Louvre, *la Vierge de la victoire*, *le Parnasse*, *la Sagesse victorieuse des vices*, *le Calvaire* (triptyque dont les volets sont à Tours) font connaître les divers aspects du talent de Mantegna. Aigueperse possède un *Saint Sébastien* de lui. — D'autres centres artistiques encore eurent des caractères assez distincts pour constituer de véritables écoles. A Ferrare, *Cosimo Tura* (1420-1498) et *Fr. Cossa* († 1480) font les curieuses fresques du *Palais Schiffanoia*; puis viennent *Ercole dei Roberti* († 1496), *Bianchi* († 1510), *Lorenzo Costa* (1440-1535) et *Beno-Tisi* dit *il Garofalo* (1481-1559). Costa peignit à Bologne au palais Bentivoglio *la Guerre de Troie* et les *Guerres médiques* (fresques détruites en 1507), puis succéda à Mantegna dans la faveur des Gonzague. Le Louvre a son intéressant tableau échappé au sac de Mantoue en 1630 : *la Cour d'Isabelle d'Este*. A Bologne, *Raibolini* dit *il Francia* (1450-1517), l'artiste favori des Bentivoglio, se montre le rival du Pérugin dans l'*Adoration de l'Enfant Jésus* et les fresques de l'*Oratoire de Sainte Cécile* (à Bologne), et même la *Vierge* du Louvre. A Milan, nous trouverions *Buttinone* († 1510), *Ambrogio Borgognone* (1440-1530), auteur du *Saint Syrus* de la Chartreuse de Pavie; *Bedozzo* qui a peint les fresques du palais Borromée (*partie de cartes*, *jeu de ballon*), etc. ; mais l'école milanaise ne devait prendre son essor qu'à l'arrivée de Vinci.

1. V. *Manuscrits de Vinci*, publiés par M. Ch. Ravaisson.
2. G. Séailles, *Léonard de Vinci*.

perfection; et l'on a même à déplorer qu'il ait, en s'opiniâtrant à la recherche de nouveaux perfectionnements techniques, détérioré gravement des œuvres déjà fort avancées[1]. Il poursuit les études anatomiques de dissection avec autant de soin et de passion que Michel-Ange lui-même. Cet homme qui, plus qu'aucun autre, semble avoir pénétré, traduit sans effort ou même créé des âmes essentiellement complexes comme la *Joconde,* recommande à ses élèves de chercher des agencements intéressants de ligne jusque dans la silhouette des nuages. Un dessin savant, très fin et cependant plein de grandeur, un clair-obscur puissant qui s'accorde avec une parfaite précision de formes, le talent d'absorber les détails dans la masse générale sans les effacer, une grâce enveloppante et fière qui n'appartient qu'à lui, assurent à Léonard une admiration qui ne peut que grandir avec les siècles. Par son inspiration, comme par son exécution, il paraît plus moderne que bien des peintres de la génération suivante, sans en excepter Raphaël. Ajoutons enfin qu'on peut le considérer, et c'était l'opinion de Corot, comme l'initiateur du paysage tel que l'ont compris les artistes de notre temps. Les fonds de tableaux de Léonard gardent quelque chose sans doute de la complication qu'y mettaient ses prédécesseurs; la hauteur excessive de la ligne d'horizon leur laisse l'aspect panoramique, qui ne s'accorde pas suffisamment avec les personnages. Mais il supprime presque complètement les fabriques, pour laisser dominer l'impression de la nature. Il en pénètre la poésie propre, et est un maître pour la perspective aérienne.

Né au château de Vinci, près de Florence (1452), il fut de bonne heure mis en apprentissage à l'atelier de Verrocchio. On raconte que Verrocchio l'ayant chargé de peindre la tête d'un des deux anges dans le *Baptême du Christ* que l'on voit aujourd'hui à l'Académie de Florence, le jeune homme montra dans son travail une telle supério-

1. Le modèle de la statue équestre de Sforza avait provoqué une admiration unanime, lorsqu'elle fut découverte en 1498; mais Léonard n'en était pas satisfait, et il la corrigeait encore lorsque le Milanais fut conquis par les soldats de Louis XII (1499); ce qui fait que le bronze ne fut pas exécuté.



Fig. 220. — La Cène (d'après Léonard de Vinci).

rité, que Verrocchio désespéré aurait renoncé pour jamais à la peinture. Cependant Vinci ne paraît pas avoir été apprécié à Florence comme il le méritait; une longue tradition, appuyée par une longue suite de chefs-d'œuvre, empêchait les Florentins de juger avec une sympathie désintéressée les nouveautés de l'élève de Verrocchio.

Appelé par Ludovic Sforza, il vint s'établir à Milan en 1485. Il paraît y avoir fait de son atelier une véritable académie, pour laquelle il aurait composé son traité de peinture, ainsi que ses traités sur les mouvements et les proportions du corps humain. Au début de son séjour en Lombardie appartient la *Vierge aux rochers* du Louvre Bientôt il était chargé de peindre pour le réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces cette *Cène* qui, par l'union complètement réalisée de la science aisée et de la puissance expressive avec un coloris solide et harmonieux, marque le dernier terme de l'évolution dont Giotto a donné le signal[1]. Malheureusement cette œuvre, peinte sur mur à l'huile et non à fresque est irrémédiablement détériorée. Lorsque les Français eurent occupé le Milanais et fait prisonnier le protecteur de Léonard, Ludovic Sforza, l'artiste quitta le pays et parcourut l'Italie centrale. Il fut occupé à des travaux d'ingénieur par César Borgia, séjourna à diverses reprises à Florence. En 1500 il entreprit de peindre le portrait de *Mona Lisa del Giocondo.* Il travailla assidûment pendant quatre années à cette figure qui, disait Vasari soixante ans plus tard, « est d'une exécution à faire trembler et reculer le plus habile artiste du monde, sans parler de ce sourire si agréable qui fait de ce portrait une

1. Le moment choisi est celui où le Christ prononce ces paroles : « En vérité, l'un de vous me trahira. » Chaque disciple exprime des sentiments en rapport avec sa nature : l'étonnement, le doute, l'angoisse, la douleur, l'indignation, la colère, l'horreur. Un drame moral d'une puissance et d'une vérité profonde s'agite dans cette composition, qui reste cependant pleine de noblesse et d'harmonie. « C'est une source intarissable d'étude et de réflexions, disait le peintre Prud'hon. La vue de ce seul tableau suffirait à perfectionner un homme de génie. »



Fig. 231. — La *Joconde*

œuvre plus divine qu'humaine ». Cette toile signale le dernier développement de son talent, dont les autres périodes ont été marquées par la *Vierge aux rochers* et la *Cène.*

En 1503, Léonard de Vinci fut chargé de décorer l'un des côtés de la salle du conseil au Palais-Vieux, dont Michel-Ange devait peindre la muraille opposée. Les peintures ne furent pas exécutées, et les cartons sont perdus ; perte qu'on ne saurait trop déplorer ; car aucune des œuvres de ces deux incomparables artistes n'excita plus d'admiration, et Cellini les appelle « les écoles de l'univers ». Léonard avait représenté la *Bataille d'Anghiari;* nous ne pouvons nous en faire aujourd'hui qu'une idée bien incomplète par un fragment de l'ensemble, gravé par Édelinck d'après un dessin de Rubens. C'est un combat de cavaliers, et jamais, jusqu'à Géricault, la forme du cheval ne fut mieux rendue. On sait d'ailleurs que dans ses nombreuses études anatomiques Vinci n'avait pas négligé celle du cheval. En 1515, François Ier le décidait à venir en France ; mais il était vieux et fatigué. Il s'occupa surtout de projets de canalisation, comme il l'avait fait avec succès en Italie, et n'eut malheureusement pas sur l'art français l'influence qu'on aurait pu en attendre. Il mourut au petit château de Cloux ou Clos-Lucé, situé en contre-bas du château d'Amboise, sur les coteaux qui dominent la rivière de la Masse [1]. Cet homme illustre entre tous n'a plus de tombeau. Il avait été enseveli dans la chapelle qui se trouvait sur la terrasse du château d'Amboise. Cette chapelle fut impitoyablement détruite, avec tout ce qu'elle contenait, non pas par la Révolution, mais par l'ex-consul provisoire Roger Ducos : il voulait donner plus de symétrie au jardin qui entourait sa nouvelle habitation ! En 1869 le gouvernement a fait recueillir les ossements trouvés sous l'emplacement de l'édifice détruit et les a fait transporter dans la petite chapelle de Saint-Hubert qui avait été épargnée. C'est là que reposent encore, mêlés à des dépouilles obscures, quelques derniers débris du grand Florentin. La France s'honorerait en élevant à cette place un monument digne d'un pareil souvenir.

1. François Ier n'assista pas à sa mort : il était alors à Saint-Germain.

Disciples de Léonard. — A l'école de Léonard se rattachent de nombreux disciples, qu'ils aient ou non reçu directement ses leçons. Le Louvre n'a rien de *Cesare da Cesto*, de *Marco d'Oggione*, de *Salaïno*, de *F. Melzi*. Mais il possède un des rares tableaux authentiques de Beltraffio. *Beltraffio* (1467-1516) était un gentilhomme donnant ses loisirs à la peinture. Ce fait montre la considération qui s'attachait déjà à la pratique de l'art. *And. Solari* ou *Solario* (1458-1530), frère du sculpteur, fut appelé en France par Chaumont d'Amboise et couvrit de fresques la chapelle du château de Gaillon, démolie en 1793. Il nous a laissé un *Calvaire* et l'adorable *Vierge au coussin vert* (Louvre). *Bernardino Luini* (1470-1530) s'est, plus que tout autre, assimilé la manière et surtout l'esprit du maître : on confond parfois leurs œuvres. Nous avons au Louvre son *Hérodiade*, digne pendant de la *Joconde* et des fresques. Mais pour juger de l'étendue de son génie il faut le voir à Saint-François de Lugano (le *Calvaire*), à la cathédrale de Côme et surtout à l'église de Saronno, où sa décoration du chœur devrait être citée parmi les œuvres capitales de la Renaissance à côté des *Stanze*. C'est aussi à Saronno seulement qu'on peut apprécier à sa valeur le plus remarquable des peintres piémontais, *Gaudenzio Ferrari* (1484-1550), qui en a peint la splendide coupole, supérieure à son *Assomption* de Verceil. *Bazzi* (1479-1554) vint renouveler avec *Balthazar Peruzzi* (1480-1536) l'école de Sienne, en lui donnant un style bien imprévue chez elle; car c'est le charme de l'expression et la beauté des formes qui dominent dans sa manière, comme le montrent le *Mariage de Roxane et d'Alexandre* (à la Farnésine), le *St Sébastien* (des Offices) et même l'*Evanouissement de Ste Catherine* (à Saint-Dominique de Sienne). Mais Ferrari et Bazzi subissent aussi l'influence de Raphaël et profitent probablement de leur séjour à Florence, où Léonard de Vinci n'a pu fonder une tradition et où domine Michel-Ange.

CHAPITRE II

LE TEMPS DE MICHEL-ANGE ET DE RAPHAËL[1]

L'art après Léonard de Vinci. — Savonarole. — Michel-Ange. — La Sixtine. — Le tombeau des Médicis. — La coupole de Saint-Pierre. — Influence de Michel-Ange. — Bartolomeo. — André del Sarto. Le cloître Saint-Marc à Florence. — Sébastien del Piombo. — Rome. Raphaël. Les chambres. Les loges. Les Madones. La Farnésine. Les portraits. — L'école de Raphaël. Jules Romain. Le sac de Rome en 1527. — École vénitienne : 2e période. — Giorgione et Titien. — École vénitienne : 3e période. — Paul Véronèse Le Tintoret. Bordone. — École de Parme. — Le Corrège. La coupole de la cathédrale de Parme.

L'art après Léonard de Vinci. — Il semblait qu'après Léonard l'art n'avait plus de progrès à faire. Mais il lui restait à tenter un nouvel effort pour mieux réunir, dans une harmonie supérieure, le christianisme et l'antiquité, l'Écriture sainte et Homère. Il restait à acquérir, sans rien sacrifier de la beauté, plus d'élévation morale. C'est ce qu'allaient réaliser Michel-Ange et un rival de huit ans plus jeune, Raphaël. Certains esprits chagrins ont vu dans ce triomphe définitif de la Renaissance une décadence de l'art religieux. Mais lorsque Léonard et ses successeurs cherchaient à mettre la beauté grecque au service du christianisme, ils remontaient, par delà le moyen âge, à la pure

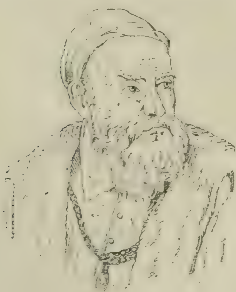


Fig. 222. — Le Titien.

1. Müntz, *Raphaël.* Aurelio Giotti, *Vita di Michel-Angiolo Buonarotti,* Florence, 1875. Perrens, *Savonarole.* Stendahl, *Hist. de la peinture en Italie.* Gruyer, *les Portraits de Raphaël.* Passavant, *Raphaël.* Louis Gillet, *Raphaël.*

tradition chrétienne. Sans doute le christianisme, avec son caractère de religion universelle, devait s'accommoder à toutes les civilisations ; mais il s'est constitué au milieu de la civilisation gréco-romaine.

Savonarole. — Au moment où Michel-Ange commençait à se faire connaître, Florence était profondément agitée par les tentatives de réforme religieuse et républicaine que dirigeait un moine dominicain. C'est le moment où « le grand Savonarole, inspiré d'une vertu divine, enveloppait l'Italie de sa parole ». Ces expressions sont de Machiavel, et si l'auteur du *Prince* a pu éprouver de tels sentiments, on se figure le prestige qu'exerça sur des âmes naïves la voix du réformateur. Savonarole réagissait contre le luxe, faisait brûler les œuvres d'art qui n'étaient pas d'accord avec ses doctrines austères ; mais il était loin de proscrire l'art lui-même. Aussi, malgré son fanatisme, qui ne put longuement s'imposer (1493-1498), malgré les destructions irréparables qu'il provoqua, il n'en contribua pas moins à donner aux artistes un noble but et de hautes inspirations. Plusieurs en reçurent une impression ineffaçable : *Lorenzo di Credi* (1459-1537)[1] et *Bartolomeo* (1475-1517), à la suite de ses prédications, brûlèrent toutes leurs œuvres profanes et se consacrèrent exclusivement à l'art religieux. Quant à Michel-Ange, il faisait des sermons de Savonarole sa lecture habituelle, pendant qu'il travaillait à la Sixtine.

Michel-Ange. La Sixtine. Le tombeau des Médicis. La coupole de Saint-Pierre. — Michel-Ange, génie aussi universel que Léonard de Vinci, l'emporte sur lui par la puissance et semble, comme on l'a dit, dépasser les proportions humaines. Le mot de sublime est le seul qui puisse résumer l'impression que fait naître la vue de ses ouvrages.

Michel-Ange Buonarotti était né au château de Caprèse,

1. Au dire de Vasari, le meilleur tableau de Lorenzo di Credi est celui qui est aujourd'hui au Louvre : *la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux saints.*

près d'Arezzo, le 6 mars 1475. Il montra dès son enfance des dispositions extraordinaires pour le dessin. Sa noble famille, après avoir essayé vainement de l'en détourner, même par la violence, le plaça dans l'atelier de Dom. Ghirlandajo. Il étudia aussi avec passion les fresques de Masaccio à l'église del Carmine. Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, devint bientôt pour lui un ami, plus encore qu'un protecteur; il le laissa étudier à loisir les sculptures antiques qu'il avait rassemblées dans ses jardins de la place Saint-Marc, et perfectionner son esprit dans la société des savants et des lettrés. Après la mort de son protecteur (1492) il passa une partie de son temps au couvent du Saint-Esprit et put, grâce au prieur qui lui fournit des cadavres, se livrer à l'étude de l'anatomie. En 1495 il fit un *Cupidon endormi* qui fut vendu comme antique à Rome. Il séjourna à Rome une première fois de 1496 à 1501, et, en 1497, y reçut de Jean de la Grolaye, ambassadeur du roi de France Charles VIII, la commande du groupe de *la Pieta* que l'on voit à Saint-Pierre. De retour à Florence, Michel-Ange déjà illustre fut chargé d'un grand nombre de commandes, dont il n'exécuta qu'une partie, comme le *David* colossal en marbre, aujourd'hui à l'Académie, et le carton terminé en 1506 où il représenta, pour être peint sur les murs de la salle du conseil, en face d'une œuvre de Léonard de Vinci, un *Épisode de la guerre de Pise :* des soldats florentins qui se baignent dans l'Arno et sont surpris par des cavaliers ennemis. Aucune œuvre de Michel-Ange, même la Sixtine, ne paraissait supérieure aux contemporains. Ce carton fut détruit dans les troubles de Florence en 1512. C'est en 1505 que commencèrent entre Jules II et Michel-Ange des relations qui furent plus d'une fois troublées, comme on pouvait s'y attendre de la part de deux caractères entiers, irascibles et fiers. Le pape lui commanda d'abord son tombeau, projet colossal dont les *Captifs,* inachevés,

aujourd'hui au Louvre, et le *Moïse,* furent les seuls morceaux exécutés par lui. Puis il le détourne sans cesse des travaux entrepris par des commandes nouvelles, telles que sa statue colossale en bronze, destinée à la ville de Bologne. Il l'oblige bientôt à abandonner la sculpture pour décorer de *fresques* la voûte de la Sixtine (1508-1518).

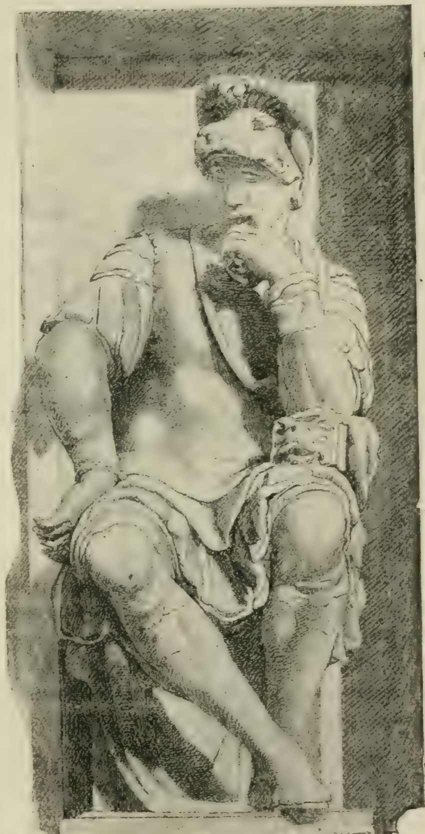


Fig. 223. — Michel-Ange. — Le Penseur.

Ces fresques sont peut-être l'œuvre capitale de la peinture dans tous les temps et dans tous les pays. Jamais le génie ne s'est affirmé avec plus de profondeur et de majesté, au point de donner comme une sensation de terreur. Les figures gracieuses prennent un caractère sublime, comme l'Ève de la *Création de la femme*. Michel-Ange a représenté au plafond les principales scènes de l'*Ancien Testament,* et dans les retombées de la voûte les *Prophètes* et les *Sibylles.*

Malgré les discussions violentes qui avaient eu lieu entre eux, le pape ne cessait pas d'avoir pour Michel-Ange la plus vive sympathie, quoique ce fût, disait-il, un homme avec lequel on ne pouvait vivre. La faveur du saint-siège devait forcément s'augmenter encore pour Michel-Ange sous le successeur de Jules II, Léon X, un Florentin, un Médicis, un fils de Laurent le Magnifique. Aussi bien pénible fut la perplexité de la grande âme de Michel-Ange lorsque, en 1529, il vit la liberté de sa patrie menacée par la coalition du pape Clément VII, un Médicis aussi, et de l'empereur Charles-Quint. Il avait été depuis sa jeunesse l'obligé des Médicis ; d'autre part, on ne pouvait se faire illusion, ce n'était pas seulement un changement de gouvernement, c'était bien la tyrannie qu'on voulait imposer à Florence, avec les Médicis dégénérés. Michel-Ange se décida pour la liberté et pour Florence. Il fut chargé comme ingénieur de la direction de la défense, signala vainement les traîtres, fut lui-même compromis, dut s'enfuir, rentra bientôt après dans la ville, en franchissant, au prix de mille dangers, les lignes des assiégeants, mais il n'arriva que pour assister aux derniers jours de sa patrie. Il put échapper aux vengeances des vainqueurs ; mais son âme avait reçu une impression de tristesse si profonde qu'elle ne s'effaça jamais. Pourtant, il ne renonçait pas à tout espoir. En 1544, après Cérisoles, il proposait encore à François Ier de lui élever une statue équestre sur la place de la Seigneurie, s'il rendait la liberté à Florence. Le second grand chagrin de sa vie fut la mort de Vittoria Colonna (1547), la veuve du marquis de Pescara, le vainqueur de Pavie. Michel-Ange avait conçu pour elle une amitié passionnée. Cette femme de sang illustre, aussi remarquable par sa beauté que par son intelligence, son instruction et sa vertu, avait été surnommée la Divine par ses contemporains, et a laissé un nom dans la poésie italienne. Elle était digne de voir son souvenir uni dans la postérité à celui de l'auteur de la *Sixtine*. Parmi les pièces de vers de Michel-Ange qui lui assurent aussi un rang élevé dans la littérature de son pays, plus d'une est adressée à Vittoria Colonna ou inspirée par elle. Michel-Ange, qui avait toujours aimé la solitude, s'isola de plus en plus. Il trouvait une diversion à ses tristesses dans les grands travaux dont il ne cessait d'être chargé.

En 1534, Paul III lui demanda d'exécuter sur la grande muraille de la Sixtine le *Jugement dernier,* dont il avait commencé à préparer les cartons sous le pontificat précédent. La peinture fut découverte le jour de Noël 1541. Cette œuvre, tout imprégnée de l'esprit dantesque et pour laquelle on a épuisé l'admiration, nous paraît cependant inférieure aux peintures de la voûte; il y a moins d'inspiration et on y sent un commencement de « manière ». Une restriction de ce genre serait à faire, à plus forte raison, devant les peintures de la *Chapelle Pauline,* que Michel-Ange exécuta lorsqu'il avait soixante-quinze ans (1550). D'ailleurs, de même qu'il faut le diamant pour user le diamant, ce n'est qu'en comparant Michel-Ange à lui-même qu'on peut limiter, pour certaines œuvres, l'admiration qu'il inspire.

Quelques années auparavant, en 1546, le même pape Paul III, « inspiré de Dieu même », l'avait nommé architecte des travaux de *Saint-Pierre,* après la mort de Sangallo, malgré l'opposition furieuse des élèves et collaborateurs de l'architecte qui venait de mourir. « C'était une vraie boutique, » dit encore Vasari. Michel-Ange commença par arrêter le désordre et les friponneries tout en exigeant que ses fonctions fussent gratuites. Il les conserva jusqu'à sa mort (1564). Il ne put terminer cet ouvrage, qui fut gâté par les adjonctions de ses successeurs. Mais lorsque la coupole, presque achevée quand il mourut, fut terminée d'après ses plans et découverte au public, nul ne put contester la réalisation de la fière promesse de l'artiste : « J'élèverai dans les airs le panthéon d'Agrippa. » Michel-Ange construisit aussi les *palais du Capitole* et la *nouvelle sacristie de Saint-Laurent,* à Florence, où il sculpta les *mausolées de Laurent II* et *de Julien II de Médicis.* La statue de *Laurent* connue sous le nom de *Penseroso,* celle de *Julien,* qui indique la force plutôt que la pensée, les figures allégoriques à demi couchées du *Jour* et de la *Nuit,* de l'*Aurore* et du *Crépuscule,* montrent que Michel-Ange devait toujours « inspirer au marbre une grandeur profonde ». Il a dit lui-même dans une de ses poésies : « L'artiste, même le plus grand, ne saurait rien concevoir que le marbre ne renferme en son sein; une main obéissant à la pensée saura l'en faire jaillir. »

Influence de Michel-Ange. — L'influence de Michel-Ange fut immense; elle se fit sentir certainement jusque sur les peintres vénitiens, jusque sur Raphaël et toute son école; elle dominera même en Hollande avec Heemskerck et Cornélis de Harlem; Rosso la propagera en France. Mais elle ne devait pas être toujours heureuse. « Ma science, disait-il lui-même avec regret, enfantera des maîtres ignorants. » Il était trop facile de se figurer qu'on faisait du Michel-Ange en confondant l'exagération avec la force, la déclamation vide avec l'expression.

« Des générations entières ont pu vivre sans lasser la faveur du public sur l'imitation de maître scalmes et sereins tels que Raphaël; l'imitation de la *terribilita* de Michel-Ange ne devait pas tarder, en raison même de ce que ses conceptions et son style avaient d'excessif, à devenir intolérable. En s'élevant à ces hauteurs inaccessibles, le maître avait réduit ses élèves à l'impuissance. Mais sachons faire abstraction des conséquences inséparables de toute grande conquête, pour ne nous attacher qu'à ces conquêtes prises en elles-mêmes. Que de suprêmes triomphes ! l'affranchissement définitif des trois grands arts, une liberté d'expression illimitée, s'alliant à la liberté absolue des mouvements et des attitudes, tout un monde de sentiments généreux ou d'impressions pathétiques, la majesté, la fierté, la mélancolie, la terreur, l'amour de la justice portés à leur maximum d'intensité ou résumés dans des chefs-d'œuvre que rien ne faisait pressentir et que personne depuis n'a su égaler. » (MUNTZ, *Michel-Ange, Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1892.)

Bartolomeo. André del Sarto. Sébastien del Piombo. — Cependant Florence a, du vivant de Michel-Ange, des artistes éminents. *Ricciarelli* (*Daniel de Volterra*) (1509-1566), élève du Pérugin avant de l'être de Michel-Ange, a peint la *Descente de croix* de Sainte-Trinité du Mont, qui est l'œuvre peut-être la plus remarquable sortie de l'école de Buonarotti. *Fra Luciano* (*Sébastien del Piombo*) (1485-

1547), originaire de Venise, avait reçu l'enseignement de Bellini avant de devenir disciple de Michel-Ange, qui l'aida de ses conseils, de ses dessins même, et chercha, dit-on, à l'opposer à Raphaël avec la *Flagellation* de Saint-Pierre in Montorio (Rome) et la *Résurrection de Lazare,* aujourd'hui à Londres, après avoir orné longtemps la cathédrale de Narbonne, où elle devait faire pendant à la *Transfiguration* de Raphaël. *Ridolfo Ghirlandajo* (1482-vers 1550), fils de Domenico, fut l'ami de Raphaël. *Mariotto Albertinelli* (1407-1512) fut l'ami et le collaborateur de Fra Bartolomeo. *Fra Bartolomeo* (1475-1517), quoiqu'il eût renoncé à la peinture profane en s'attachant à Savonarole, conserva toute la liberté de son dessin, de son coloris, de sa composition, dans le *Saint Marc,* dans les *Vierges glorieuses* de Florence, de Paris, de Besançon, dans la *Descente de la croix* du palais Pitti, un des plus célèbres et des plus touchants tableaux de l'Italie [1].

Au-dessous de Vinci et de Michel-Ange, Bartolomeo n'eut de rival qu'*Andrea d'Agnolo* (*André del Sarto*, 1488-1530), qui est avec Vinci le plus grand coloriste de l'école florentine et que ses contemporains appellent le peintre sans défaut. Chose remarquable, son talent de coloriste se montre surtout dans ses fresques de l'Annunziata à Florence : la *Madona del Sacco*, la *Présentation au temple*, etc. Il se fit aider dans ce travail par *Jacopo Carucci*, dit le *Pontormo* (1493-1558), et par *Francia Bigio* (1482-1525), qui est peut-être l'auteur de l'admirable *Jeune Homme habillé de noir* du Salon Carré. Quoique mort jeune, A. del Sarto a beaucoup produit. Le *Martyre d'Abraham* et le *Portrait de* sa femme *Lucrezia del Fede*, à Madrid, la *Mise au tombeau*, les *Saintes Familles*, l'*Annonciation* et les *fresques* en grisailles sur *Saint Jean* des Scalzi à Florence, la *Charité* et les *Saintes Familles* du Louvre, le

1. Bartolomeo passe pour avoir le premier fait usage du mannequin. Il eut pour élèves *Fra Paolino* et une religieuse *Plautilla Nelli.*

rapprochent pour l'expression pénétrante de Léonard de Vinci. S'il est moins profond, il a quelque chose de plus touchant. A. del Sarto, appelé en France par François Ier, reçut de ce prince une grande somme d'argent pour aller acheter des œuvres d'art en Italie. Il partit après avoir juré solennellement de revenir; mais sa femme l'amena à dépenser pour leur usage l'argent confié par le roi. Le remords abrégea les jours du trop faible artiste. Aussi Michel-Ange, à la fin de sa vie, pouvait-il dire, et avec raison si l'on excepte les Vénitiens, qu'il avait survécu à tous les grands artistes de son temps. En effet, l'école romaine elle-même, qui avait jeté un si grand éclat, n'existait pour ainsi dire plus[1].

Rome : Raphaël. Les « Chambres », les « Loges », les Madones. Farnésine. Portraits. — Rome a été, grâce surtout à la papauté et aux travaux considérables que les papes entreprenaient, un grand centre pour les arts. Mais il n'y a pas là de foyer qui se soit développé de lui-même; les arts y sont le plus souvent venus de dehors. L'école romaine n'est en somme qu'un brillant rameau nourri de la sève de l'école ombrienne et de l'école florentine. Elle se réduit presque à Raphaël et à son groupe. Or Raphaël, originaire de l'Ombrie, après avoir commencé son éducation dans son pays natal, avait développé son talent au contact des maîtres florentins.

Raphaël naquit à Urbin, capitale d'un duché encore indépendant du saint-siège, le vendredi saint 28 mars 1483. Son père, qui était un des peintres les plus distingués de l'Ombrie, s'appelait *Giovanni Santi* et non Sanzio (traduction erronée du mot latin *Sanctius* dont Raphaël signa plus d'un de ses

1. A Sienne, outre *Bazzi* et *Peruzzi*, nous trouvons *Mecharino*, dit *Beccafumi* (1484-1553). Celui-ci s'occupa de compléter le pavé de la cathédrale de Sienne, travail commencé au XIVe siècle par *Duccio* et où, au moyen de marbres d'un petit nombre de couleurs, gravés avec des hachures remplies de stuc, on a fait de véritables tableaux, entre autres les *Sibylles*.

tableaux). Agé de onze ans à la mort de son père (1494) il fut l'élève de *Timoteo Viti* (probablement) puis du Pérugin, et dès



Fig. 224. — La Vierge de Dresde.

1499 exécutait pour les franciscains de Pérouse une *Résurrection*, aujourd'hui au Vatican. En 1500 nous le trouvons à Citta-Castello, où il peint en 1504 le *Mariage de la Vierge* du mu-

sée de Milan. A un court séjour à Urbin, appartiennent le petit *Saint Michel* et le petit *Saint Georges* du Louvre. A partir de cette année il s'établit à Florence et, sauf de rares absences, y reste jusqu'en 1508. Ce séjour fut décisif. L'étude des peintures de Masaccio, de Léonard de Vinci et du carton de la *Guerre de Pise* par Michel-Ange, les conseils de Fra Bartolomeo, lui révélèrent un art supérieur et lui donnèrent la conscience de ses forces. C'est de cet enseignement que devait sortir ce qu'on a appelé la seconde manière de Raphaël. Jusqu'alors il avait imité le Pérugin. Ses compositions étaient encore symétriques et un peu raides. On y voyait déjà sans doute dans la beauté des types, dans la grâce des physionomies et des ajustements, l'empreinte d'un génie qu'on a pu appeler divin. Mais depuis son arrivée à Florence il cherche à ajouter à la pureté des lignes une touche plus large, plus de grâce dans le coloris, plus de liberté et de variété dans la composition, en un mot plus de puissance et plus de vie. La *Vierge au chardonneret* et la *Vierge du grand Duc* de Florence, le *Christ au tombeau* de la galerie Borghèse, la *Belle Jardinière* (1507) du Louvre, marqueront ce progrès. Bientôt un autre événement allait préparer dans son talent une transformation nouvelle et non moins importante.

En 1508 il fut appelé à Rome par son oncle *Bramante*, l'architecte du Vatican et de Saint-Pierre, qui jouissait d'une grande faveur auprès du pape Jules II. Celui-ci fut tellement enthousiasmé du talent du jeune peintre, qu'il le chargea de décorer les Chambres (*Stanze*) du Vatican, et fit détruire les fresques qui s'y trouvaient déjà. Devant les grandes surfaces qu'on lui donnait à couvrir, Raphaël trouva sans efforts et naturellement une ampleur de talent qu'il ne se soupçonnait pas lui-même. Il débuta par un sujet religieux. La *Dispute du Saint-Sacrement,* ou *Résumé de l'histoire de la théologie,* qui marque la transition entre sa seconde et sa troisième manière; puis, abordant pour la première fois et avec quelque crainte, mais sur l'ordre formel du pape, un sujet profane de grande

dimension[1], il peint l'*École d'Athènes,* ou la *Philosophie.* Placés au centre de la composition, sur le même plan, au milieu d'un monument grandiose, Platon et Aristote attirent tout d'abord le regard. Autour d'eux les grands philosophes de l'antiquité, Euclide, Socrate, Zénon, Epicure, Diogène, Pythagore, Zoroastre, etc., forment avec leurs



Fig. 225. — Raphaël. — L'École d'Athènes.

disciples des groupes divers. Dans cette œuvre grave, d'où la figure féminine et les expressions douces sont absentes, Raphaël se montre l'égal du peintre de la *Vierge de Saint-Sixte :* son talent ne devait jamais s'élever plus haut. Après un pareil succès Raphaël n'hésite plus à aborder toutes sortes de sujets, et on voit apparaître successivement sur les murs des Chambres, sans parler de nombreuses figures allégoriques, le *Parnasse,* la *Messe de*

1. *Le Songe du chevalier* (Londres), *les Trois Grâces* (Chantilly), sont antérieurs.

Bolsena, Héliodore chassé du Temple, Saint Léon arrêtant Attila, Saint Pierre délivré, l'*Incendie du Bourg*, la *Victoire de Constantin sur Maxence,* etc.

La présence de Michel-Ange à Rome l'animait d'une nouvelle ardeur. Quand même ces deux génies, qui d'ailleurs se rendaient mutuellement justice, n'auraient eu aucun sentiment de rivalité, leur entourage aurait créé et entretenu entre eux un antagonisme. On voulut même que Raphaël traitât les sujets où Michel-Ange avait excellé. Augustin Chigi lui commanda la *fresque des Sibylles* qu'on voit à Santa-Maria della Pace (1514). Ce n'est pas à dire que Raphaël n'eût pas le sentiment de la grandeur et qu'il dût l'emprunter à Michel-Ange. Il a su même donner à des ouvrages de petite dimension, la *Vision d'Ézéchiel, Dieu débrouillant le chaos,* une majesté qui lui est bien naturelle. Mais il n'est pas douteux que l'influence du grand Florentin ne se soit fait sentir sur son talent. Les contemporains n'en doutaient pas. L'examen désintéressé des œuvres du peintre d'Urbin à partir de 1511 suffit pour s'en convaincre, quoi qu'en ait dit Quatremère de Quincy. Les dernières montrent que l'excès de cette influence pouvait devenir dangereux pour lui.

Quoique Raphaël se soit fait aider par ses nombreux élèves, quoiqu'il se soit souvent contenté de donner les esquisses et quelquefois le dessin seulement des compositions, le nombre et l'importance des peintures exécutées par lui ou sous sa direction pendant les dernières années de sa vie, travaux qu'il joignait depuis 1514 à la charge d'architecte en chef de Saint-Pierre de Rome[1], et depuis 1516 à celle de surintendant des monuments antiques et de directeur des fouilles, témoignent d'une activité d'esprit et de main à peine vraisemblable; et cependant aucune de ses œuvres ne trahit la fatigue ni la précipitation. A côté des chambres dont il poursuit l'achèvement, il s'occupe aussi des *Loges*, galeries à

1. Comme architecture, on ne connaît guère de lui d'autre monument que le *palais Pandolfini* à Florence. Comme sculpteur, on lui attribue une part dans les sculptures de Sainte-Marie du Peuple. Comme archéologue, il émit en 1519 l'idée de ressusciter en quelque sorte par des fouilles l'ancienne ville de Rome, et principalement le Forum. (Voir sa lettre à Léon X.)

arcades dont les murs soutiennent de petites coupoles en arc de cloître. Les coupoles sont couvertes de peintures qu'on a appelées la *Bible de Raphaël*. Sur les murs s'étalent des arabesques, des figures de fantaisie, des fleurs ou des fruits, qui sont peut-être la décoration la plus exquise de la Renaissance. Il s'occupe plus encore de la Farnésine, où il représente l'*Histoire de Psyché*, avec la même aisance suprême qu'il avait mise au service de sujets bien différents. Il fait les *cartons*, aujourd'hui à *Hampton-Court*, destinés à être reproduits en tapisserie (*Scènes des Actes des apôtres*). Il continue enfin à composer des tableaux dont un seul suffirait à l'honneur d'un musée : la *Vierge à la chaise* du palais Pitti (1516), la *Vierge de Saint-Sixte* (à Dresde), la *Sainte Cécile* de Bologne, la *Sainte Famille* de Paris (1518), la *Vierge au poisson* et le *Spasimo*, à Madrid (1516). Raphaël fut aussi un grand portraitiste ; il suffit de rappeler le *Violoniste* (autrefois dans la galerie Sciarra), *Balthazar Castiglione* (au Louvre), la *Donna Velata*, *Jules II* et *Léon X* du palais Pitti, le *Duc d'Urbin* de la galerie Czartoryski (Cracovie). Il mourut au moment où, dit-on, Léon X songeait à le nommer cardinal, le 6 avril 1520, le jour du vendredi saint, ayant à peu près terminé la *Transfiguration*, que lui avait commandée le cardinal Julien de Médicis pour la cathédrale de Narbonne.

La destinée de Raphaël est unique dans l'histoire de l'art. En quelques années il épuisa la faveur de la fortune[1]. Il a gardé dans la postérité une popularité qu'aucun artiste n'a égalée et qui, malgré quelques tentatives faites de nos jours par les préraphaélistes anglais et allemands, n'a pas été sérieusement ébranlée. Cette popularité ne lui a pas été acquise parce qu'il avait réuni en lui seul les diverses qualités qui brillent éparses dans les autres maîtres, mais, comme le dit F. Villot, « parce qu'il est toujours élevé sans effort, humain sans trivialité, gracieux sans afféterie, passionné sans exagération ; parce que ses compo-

1. Il résulte de son testament qu'il laissait une fortune équivalant à huit cent mille francs d'aujourd'hui.

sitions les plus simples et les plus vastes portent également l'empreinte d'une création spontanée pleine de vie, de grandeur et de beauté ». Cependant, pour être complètement juste envers Raphaël, il importe de ne pas aller visiter les chambres du Vatican lorsqu'on vient de la Sixtine. « Michel-Ange, a dit Mme de Staël, est le peintre de la Bible, et Raphaël le peintre de l'Évangile. » Ils personnifient chacun un des côtés de l'art, et on les opposera toujours, comme on oppose Mozart à Beethoven, Homère à Virgile, d'autant plus que ces deux grands hommes ont donné dans leurs œuvres comme l'image de leur âme et de leur vie[1]. » Michel-Ange vécut sombre et solitaire; Raphaël marchait entouré de « cinquante bons et vaillants élèves », comme un prince au milieu de sa cour. « Cet homme, qu'aimaient non seulement les hommes, mais les animaux privés de raison, faisait régner partout l'harmonie et la joie sereine autour de lui ». (VASARI.) Cette séduction personnelle eut sur ses élèves, et par conséquent sur l'art, une heureuse influence.

École de Raphaël. Jules Romain. Le sac de Rome en 1527. — Aucun peintre n'a formé d'école plus brillante, et des artistes plus âgés que lui vinrent prendre place dans son atelier; mais on a remarqué que parmi ses disciples un seul, Giulio Pippi, surnommé Jules Romain, était de Rome. A côté de *Jules Romain* (1499-1546), on distingue *Polidore Caldara* de Caravaggio (1495-1543), *Andrea Sabattini* de Salerne, *Jean d'Udine* (1487-1564); les Florentins *Perino del Vaga* (1500-47), *Francesco Penni* (1488-1528) et son frère Luca; les Ferrarais *Garofalo* (1481-1559), *Dosso-Dossi* (1475-1546), le Véronais *Giro lamo dei Libri* (1474-1556). Ces artistes célèbres ne travaillèrent pour leur propre compte et ne consentirent à être gravés qu'après la mort de leur maître, tant ils avaient

1. Henri Martin, *Histoire de France*, t. VII, p. 466 et suiv.

pour lui de respect et de dévouement. Il faut citer aussi, comme se rattachant à la même école, le miniaturiste enlumineur *Julio Clovio,* le graveur *Marc-Antoine Raimondi,* et des étrangers tels que le Flamand *Bernard Van Orley.* Un terrible événement allait, bien peu d'années après la mort de Raphaël, disperser le groupe d'artistes qu'il avait formés : nous voulons parler du sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon (1527). Déjà d'ailleurs le plus remarquable d'entre eux, Jules Romain, avait été appelé à Mantoue dès 1524 par Frédéric de Gonzague et y jouissait de la plus grande faveur Il fut ingénieur et architecte habile dans la construction du palais fortifié du T ; il s'y montra aussi grand décorateur, principalement dans la salle des Géants, où un seul sujet, *Jupiter foudroyant les Titans,* couvre le plafond et les murs. Cette œuvre justement célèbre, mais trop tourmentée, ne vaut peut-être pas l'*Histoire de Psyché,* dans le même palais, et plusieurs des peintures de la *Corte reale.*

École vénitienne. Deuxième période. Giorgione, Titien et leurs contemporains. — Au moment où Rome était ainsi troublée par la catastrophe que nous rappelions tout à l'heure, Venise, victorieuse des ligues que l'on avait formées contre elle, très menacée, mais non encore très sérieusement atteinte par la rivalité des voies commerciales nouvelles découvertes par les Portugais, Venise avait repris le cours de sa prospérité. Giorgione et Titien, alliant l'enseignement de Léonard à celui des Bellini, portaient à son apogée la splendeur de son école. *Giorgione (Giorgio Barbarelli)* et *Titien (Tiziano Vecellio)* naquirent la même année (1477); mais le premier mourut jeune, en 1511, tandis que Titien devait vivre jusqu'à cent ans. *Giorgione* arriva plus tôt que ses contemporains à toute la force de son talent et eut l'honneur d'être imité non seulement par son vieux maître Bellini, mais par Titien lui-même. Le *retable de l'église de Castelfranco,* son pays

natal, le *Concert champêtre* du Louvre, les *Trois Mages* de Vienne[1], le *Concert* du palais Pitti, qui est une réunion de portraits, justifient cet honneur. Mais Titien devait avoir le temps, dans sa longue carrière, de dépasser celui qui l'avait d'abord devancé. Sa première manière, très soignée, trop détaillée parfois (*Denier de César* à Dresde), ne tarde pas à s'élargir. En 1518, il exécutait l'*Assomption* qui est à l'Académie de Venise. En 1530 il faisait à Bologne le portrait de l'empereur Charles-Quint, qui lui accordait dès lors une faveur qui ne fit que s'accroître et qui se continua sous son fils Philippe II.

Le passage de Michel-Ange et de Sébastien del Piombo à Venise ne pouvait manquer d'agir sur l'école. Titien, frappé de la grandeur du style florentin, exécuta sous cette impression la *Mort de saint Pierre de Vérone*, qui indique chez lui comme le commencement d'une troisième manière. Ce tableau, considéré comme son chef-d'œuvre, a péri dans un incendie. Du moins retrouve-t-on la réunion des mêmes mérites dans les peintures de Santa-Maria-della-Salute, *Abraham et Isaac, David et Goliath,* et dans le *Christ au tombeau* du Louvre, qui est peut-être son œuvre la plus parfaite. Il travailla jusqu'à son dernier jour. On ne voit pas sans émotion à Madrid un grand *tableau allégorique sur la bataille de Lépante* que Titien ne put commencer que lorsqu'il avait déjà 95 ans, la bataille ayant été livrée le 7 octobre 1571. Il n'y montre pas la même sûreté que dans les œuvres antérieures, mais un tel tableau suffirait à assurer un nom à un artiste. Lorsqu'il mourut de la peste, à l'âge de cent ans, il travaillait encore à une *Descente de croix* et il disait qu'il commençait à comprendre ce que c'était que la peinture. Citer ne fût-ce que les chefs-d'œuvre de cette

1. Ou plutôt Évandre, Pallas et Énée, dont le turban indique l'origine orientale. — Les Italiens ont donc créé la peinture du genre. Comparer les fresques de Luini à la Villa Pelucca : *Jeunes filles jouant à la main chaude*, etc

vie si longue et si bien remplie, mènerait trop loin:

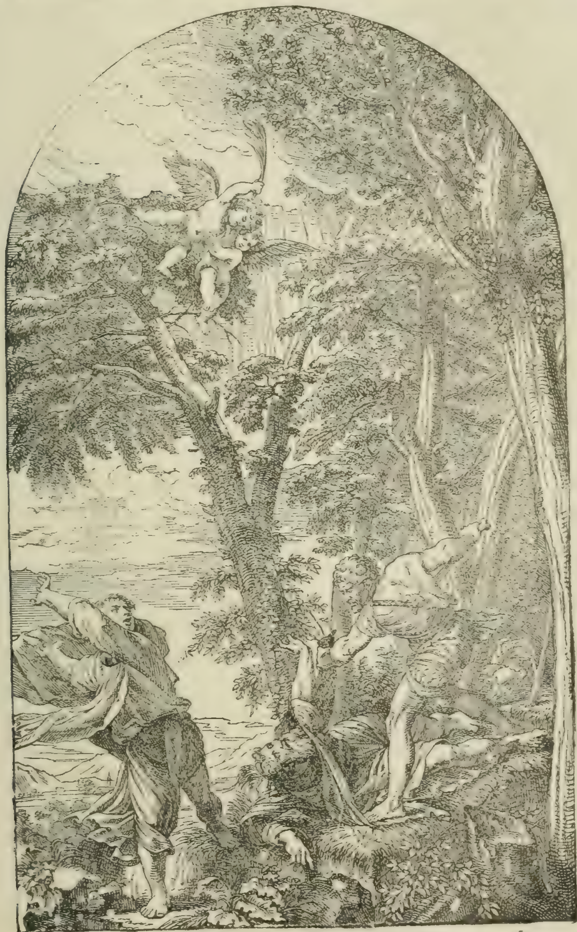


Fig. 226. — Martyre de saint Pierre de Vérone, par Titien.

contentons-nous de rappeler, outre les peintures déjà

indiquées : parmi les sujets religieux, la *Présentation de la Vierge,* et la *Vierge de la famille Pesaro;* parmi les sujets mythologiques, l'*Offrande à la Fécondité,* de Madrid, et le tableau de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amour profane.* Comme portraitiste, Titien se place au premier rang, soit qu'il nous représente la beauté et la grâce, dans la *Flora* et la *Bella* (de Florence), dans la *Fille du Titien* du musée de Madrid, dans le portrait du Salon Carré du Louvre, soit que, groupant dans un même cadre (Naples) *le pape Paul III* avec Ottavio et Alexandro Farnèse, il nous fasse comprendre tout son pontificat; soit qu'il fasse revivre la physionomie cruelle et froide de *Philippe II* ou celle de *Charles-Quint* dévoré par la fièvre, mais ayant dominé sa souffrance pour endosser son armure, monter son cheval de guerre et diriger l'armée qui combat à Muhlberg. Quoique Titien ne soit pas à proprement parler un paysagiste, on peut dire qu'avec Giorgione il a achevé de constituer la peinture du paysage en abaissant la ligne d'horizon, en plaçant hardiment le spectateur de plain-pied avec le premier plan et en mettant ses personnages dans les sites les plus divers : sur une terrasse avec vue sur des jardins, au milieu d'un bois, etc.[1].

Parmi ses contemporains, que Titien dépasse tous, mais souvent de bien peu, il faut citer *Palma le Vieux* (1480-1528), qui, peut-être avant Titien et Giorgione, a créé le type des magnifiques figures de femmes que l'on retrouve dans tant de tableaux vénitiens[2]; *Lorenzo Lotto* (1480-1560), auteur des *Fiancés* du musée de Madrid et des *Trois Ages* du palais Pitti; *Sébastien del Piombo,* qui, devenu, comme on l'a vu, disciple de Michel-Ange, n'a

1, Dans le *St Jérôme* du Louvre, la figure est accessoire. D'importants dessins de Titien sont de purs paysages, *Village dans les montagnes,* Louvre. Titien était né à Cadore au pied des Alpes peut-être seulement, non en 1477, mais vers 1490.

2. *Sainte Barbe* à Santa-Maria Formosa (Venise), la *Belle du Titien* (Galerie Sciarra), l'*Annonce aux Bergers* (Louvre), *les* trois *filles du peintre* (Dresde).

jamais oublié le coloris des Bellini (*Visitation* du Louvre); *Licinio* dit *Pordenone* (1484-1540), qui se posa en rival du Titien (*St Laurent Giustiniani*); *Dom. Riccio* dit *Brusasorci* (1494-1567, *Entrée de Charles-Quint à Bologne*, Vérone), *Cavazzola* (1486-1522); enfin *Bonvicino*, dit *le Moreto* (1498-1555) et *Romanino* (1485-1566), l'honneur de Brescia.

École vénitienne : troisième période. Véronèse, Tintoret. Bordone. — Quelques mois après la mort du Titien, un effroyable incendie dévorait une partie du palais Ducal (1577) et détruisait toutes les peintures auxquelles avaient travaillé les peintres les plus célèbres de l'école depuis son origine. Mais Venise possédait encore des peintres capables de réparer ces pertes autant qu'elles pouvaient l'être, et de rappeler de nouveau dans la salle du Grand Conseil les périodes les plus glorieuses de son histoire, ses relations avec Frédéric Barberousse et la quatrième croisade. La peinture, en décadence dans toute l'Italie, se maintenait à Venise : d'abord, la République elle-même participait beaucoup moins à l'abaissement politique et social qui s'étendait sur toute la péninsule; puis, bien que semblant tout subordonner à l'agrément et à la pompe, les artistes vénitiens ont toujours conservé le souci d'un dessin exact, d'une étude consciencieuse de la nature. On a pu sans invraisemblance attribuer au Titien les figures du *Traité d'anatomie* de Vésale, qui sont plutôt de *Jean de Calcar*. Paul Véronèse (Caliari) étudie et copie, dans sa jeunesse, avec le soin le plus méticuleux les gravures de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer. Quand on a été ainsi préparé, on peut s'abandonner plus tard à toutes les fantaisies.

Paul Caliari (1528-1588) paraît à Venise aussi grand que Vecellio, et charme même davantage avec ses harmonies argentées, et non dorées comme celles du Titien, mais aussi puissantes. Il n'y a pas de peinture décorative qui l'emporte pour l'éclat, l'harmonie et la compo-

sition, sur la *Gloire de Venise* au palais Ducal. Les Rubens eux-mêmes paraîtraient à côté de grandes aquarelles. « Véronèse, a dit Eug. Delacroix dans son *Journal* récemment publié, est le *nec plus ultra* du rendu dans toutes les parties. » Plusieurs peintures sont comparables à ce plafond dans l'œuvre de Véronèse : à Venise, les tableaux de l'*église Saint-Sébastien,* où est la tombe du peintre, et l'*Enlèvement d'Europe* au palais Ducal ; au Louvre, la *Chute des Titans* (ancien plafond du palais Ducal), où se trouvent des raccourcis dignes de Michel-Ange, et les *Noces de Cana,* où il a réuni les portraits des principaux personnages de son temps[1] ; à Londres, la *Famille de Darius;* le *Saint Barnabé* de Rouen, la *Tentation de saint Antoine* de Caen ; à Vérone, le *Martyre de saint Georges,* où l'expression noble de la tête du saint touche au sublime. En effet, ce peintre, qui semble tout sacrifier, même le bon sens, à l'effet décoratif, qui habille ses personnages bibliques en beaux costumes vénitiens et place dans ses compositions les accessoires les plus imprévus, sait aussi être pathétique et élevé, comme le montre, avec le *Saint Georges,* le *Calvaire* et la figure du Christ dans les *Pèlerins d'Emmaüs,* au Louvre. Le talent de Véronèse se manifeste avec une fantaisie et une aisance particulières dans la décoration des villas que les riches Vénitiens faisaient bâtir en terre ferme ; ainsi à Thiene, à la *Rotonde de Vicence,* surtout à la *villa Giacomelli,* et M. Ch. Yriarte[2] dit avec raison de cette dernière qu'on ne connaît pas complètement Véronèse si on ne l'a pas visitée.

Son contemporain le plus célèbre, *Tintoret* (Jacopo Robusti, 1512-1594), artiste fougueux, mais tourmenté, inégal, qui s'efforce, comme il le dit lui-même, d'unir le

1. Alphonse d'Avalos, Éléonore d'Autriche, reine de France, François Ier, Marie d'Angleterre, Soliman, Vittoria Colonna, Charles-Quint ; au centre, des artistes vénitiens : Titien, Tintoret, Bassan, Paul Véronèse et son frère Benedetto.

2. Voy. *la Vie d'un patricien à Venise au seizième siècle : les Barbaro.*

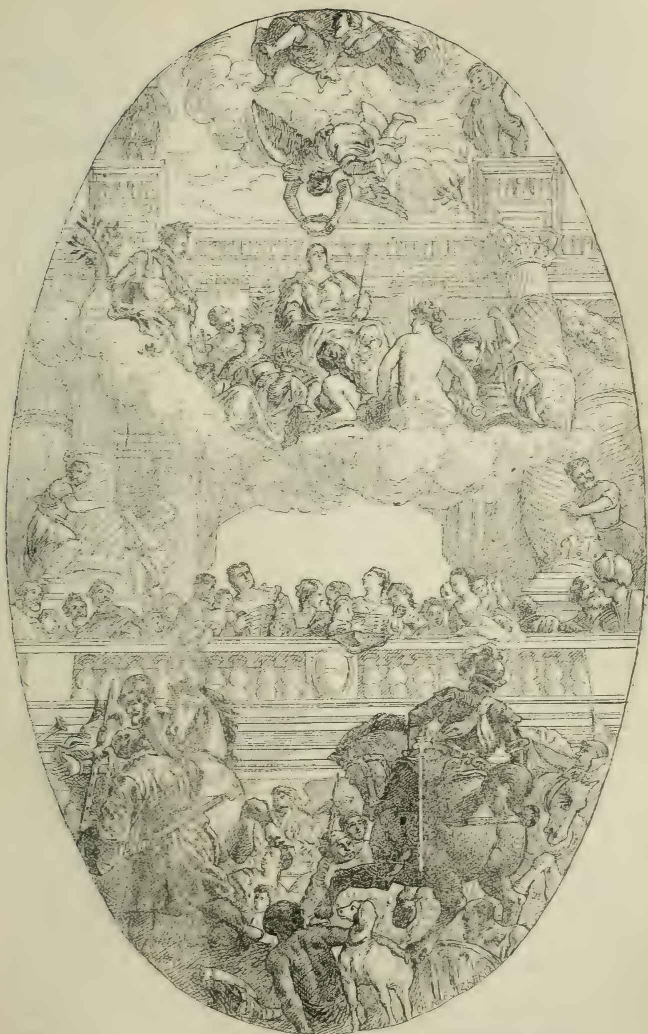


Fig. 227. — P. Véronèse. — Gloire de Venise (palais Ducal).

dessin de Michel-Ange à la couleur du Titien, lui reste inférieur même dans ses meilleures œuvres : le *Miracle de saint Marc* (musée de Venise), la furieuse *Mêlée de Turcs et de chrétiens* (Madrid), l'allégorie de la *Puissance vénitienne* et le *Paradis* [1], au palais Ducal.

A côté de ces deux maîtres, nous trouvons *Paris Bordone* (1500-1570), le premier peut-être des portraitistes vénitiens avec Titien, et dont le tableau *l'Anneau de Venise* est un des plus célèbres de l'école; *Bonifazio* (1500-1570); *Andrea Schiavone* (André le Slavon, 1522-1582), originaire de Sebenico en Dalmatie, qui, malgré son talent, vécut et mourut dans une gêne proche de la misère; *Muziano* (1528-1592), qui passa à Rome la plus grande partie de sa vie (*Résurrection de Lazare*); le portraitiste *J.-B. Moroni* (1520-1572); *Jacopo da Ponte* ou *Jacques Bassan,* originaire de Bassano (1510-1592), qui, après avoir imité Titien, prend une manière plus heurtée, introduit généralement dans ses tableaux des figures plus petites que nature, recherche les scènes de nuit, les effets vigoureux de lumière artificielle, et enfin traite souvent des sujets champêtres, où il aime à placer des animaux (*les Apprêts de la sépulture* de *N.-S. J.-C., Entrée des animaux dans l'arche,* au Louvre).

École de Parme. Le Corrège. Le dôme de Parme. — Malgré les mérites de coloristes si grands et si divers, nous trouvons en Italie, en dehors de Venise, un coloriste incomparable en son genre, *Antonio Allegri da Corregio* [2].

Le Corrège (1494-1534) a été le maître du clair-obscur, et il n'a de rival sur ce point (dans un sentiment bien différent, il est vrai) que Rembrandt. Tandis qu'avant lui on cherchait à opposer la clarté à l'ombre, Corrège a démontré le premier par ses œuvres que les effets les plus puissants et

1. Le *Paradis* est peut-être la plus grande peinture à l'huile du monde (22 m. sur 10m,20). Le Louvre et Madrid en possèdent des esquisses.

2. Mme Mignaty, *Le Corrège, sa vie et son œuvre.* Genève, 1881. Corrado Ricci, *Ant. Allegri,* tr. all. du manuscrit ital. inédit par Hedwig Jahn, Berlin.

les plus heureux pouvaient provenir des analogies aussi bien que des contrastes, et que, comme le dit L. Ménard, la magie du clair-obscur résulte des juxtapositions de l'ombre avec l'ombre, de la lumière avec la lumière, disposées par grandes masses et graduées progressivement. Mais les ombres du Corrège sont lumineuses, transparentes; nul n'a su mieux fondre dans l'atmosphère et la lumière ambiante les personnages de ses tableaux. Il est aussi un des maîtres du raccourci : un des premiers après Melozzo da Forli, il sut faire plafonner ses figures. Les types de femmes et surtout d'enfants qu'il a créés n'ont d'égaux, avec leur profond et doux sourire, que ceux de Léonard. Son génie a peut-être moins d'ampleur que celui de plusieurs des grands maîtres de la peinture, mais il mérite d'être compris parmi eux, si restreint que soit le choix que l'on fasse; car, dans le cercle où son imagination se renferme, il est unique, et Annibal Carrache voyait en lui le plus original des peintres. Le talent du Corrège doit nous étonner d'autant plus qu'il ne semble pas avoir jamais quitté Parme ou ses environs. On ignore le nom de ses maîtres; on raconte qu'ayant vu un jour un tableau de Raphaël, il le considéra dans un profond silence, puis s'écria : « Et moi aussi, je suis peintre ! » Vasari a dit qu'il était mort dans la misère; mais il semble prouvé aujourd'hui que sa situation, fort modeste et peu digne sans doute d'un pareil talent, était à l'abri du besoin. Le *Saint Jérôme,* entre autres, lui fut payé quatre cents livres impériales d'or, et il reçut en outre, à titre de gratification, deux charretées de fagots, quelques mesures de blé et un porc gras[1] !

Nous pouvons nous faire une juste idée du Corrège au Louvre par le *Mariage mystique de sainte Catherine*, par le *Sommeil d'Antiope* et les deux compositions peintes à la détrempe représentant les *Allégories du vice* et *de la vertu.* Ces toiles valent la *Vierge au saint Jérôme* de Parme, l'*Adoration des*

1. Ce prix de quatre cents livres est assez important pour le temps; Louis Carrache reçut cinquante écus seulement pour son *Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe*, tableau du Louvre de dimension analogue, et cela dans un temps où l'argent avait diminué de valeur. Le mode de payement en nature était encore usité au XVII[e] s., et An. Carrache reçut pour un de ses chefs-d'œuvre, la *Résurrection*, du Louvre, une certaine quantité de grains et de vin. Massillon, au dire de d'Alembert, avait écrit une vie du Corrège.

bergers de Dresde, tableau connu sous le nom de la *Nuit*, où toute la composition est éclairée par les rayons qui entourent l'Enfant Jésus. Mais ses œuvres les plus considérables sont des fresques. Nul ne l'a dépassé pour la décoration des coupoles. Celle de *Saint-Jean de Parme* serait peut-être la plus belle peinture de ce genre, s'il ne s'était surpassé lui-même dans une autre coupole, celle de la cathédrale de la même ville, où il a représenté l'*Assomption*. On a pu dire, tant il montre de science dans l'envolée de ses anges qui entourent et soutiennent la reine du ciel, qu'il avait imité le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Or le Corrège était mort depuis cinq ans lorsque le *Jugement dernier* fut exposé aux yeux du public, et il y en avait onze que la coupole de Parme était achevée.

La renommée comme l'influence du Corrège ne devait pas tarder à se répandre après sa mort prématurée, à l'âge de quarante ans. L'école de Parme garda toujours sa marque depuis *Fr. Mazzola* (1507-1540) jusqu'à *Schidone* (1580-1615)[1]. Cette renommée n'a fait que s'accroître aux siècles suivants, et cette influence s'est fait sentir d'une manière imprévue, mais certaine, dans la transformation de la peinture française à la fin du XVIII[e] siècle. C'est en présence de la grâce suprême de Corrège que David, esprit rigide cependant jusqu'à la sécheresse, comprit tout ce qu'il y avait de frelaté dans les élégances de Boucher et prit la résolution de réformer l'art de son temps. Quant à Prudhon, qui représente alors l'autre tendance de notre école, il semble un disciple du maître de Parme.

Gravure : Marc-Antoine Raimondi. Mantegna. — Les écoles de gravure se constituent généralement à la suite des grandes écoles de peinture. Cet art ne pouvait donc manquer de briller alors en Italie. A l'école de Raphaël se rattache l'école de *Marc-Antoine Raimondi* (1475-1546), de Bologne, qui, dans ses planches devenues classiques, montre une noblesse de sentiment, une pureté de goût et d'exécution qui n'ont pas été dépassées. Il faut remarquer cependant que la gravure avait

1 *Christ au tombeau* de Schidone ; *Mort de Lucrèce* de Mazzola (Naples).

encore des progrès à faire. Marc-Antoine n'a jamais reproduit



Fig. 228. — La Vierge au saint Jérôme, du Corrège (Parme).

que des dessins. Il ne s'occupait que d'orfèvrerie, lorsque la vue des estampes d'Albert Dürer, qui excitait alors en Italie

un vif enthousiasme, lui révéla son talent. Il les étudia attentivement et poussa l'imitation un peu trop loin, puisqu'il contrefit jusqu'à la signature du maître allemand et vendit ses copies comme des originaux. Mais, ayant été à l'école de Raphaël, il adopta bientôt un style fort différent, et dans la seconde partie de sa carrière eut la gloire de voir les graveurs allemands eux-mêmes suivre sa manière et affluer à son enseignement. Le plus grand graveur italien de la Renaissance est, avec Raimondi, le peintre *Andrea Mantegna*, dont les gravures originales mériteraient la même admiration que ses tableaux. Le peintre Francesco Mazzola, surnommé *le Parmesan*, est aussi justement célèbre par ses eaux-fortes.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE. — ARTS INDUSTRIELS. L'ART ITALIEN A LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — Orfèvrerie : les armes. — La céramique. — La verrerie. La mosaïque. — Le meuble. — Architecture. Période de Bramante. Période de Vignole et de Palladio. — L'art italien vers 1560. — Extension de l'influence italienne. — La Renaissance en Orient.

Sculpture. L'école de Michel-Ange. Jean Bologne. Les deux Sansovino. Benvenuto Cellini. — La sculpture a surtout alors pour centre, en Italie, Florence, et elle est dominée par l'influence de Michel-Ange. Ce génie était trop personnel, « trop décidé à sacrifier tout, comme on l'a dit, à sa fantaisie souveraine », pour que son imitation ne fût pas dangereuse dans un art qui entre tous doit être classique. Le danger se montre bien dans l'affectation d'*Ammanati* (1517-1592) (*fontaine de la place du*

Grand-Duc, à Florence), de *Baccio Bandinelli* (1487-1559), qui prétendait être le rival de Michel-Ange et ne l'a trop souvent que parodié (*Hercule et Cacus*). La juste tradition du grand maître se retrouve mieux dans le *Tombeau de Paul III* à Saint-Pierre, par *Guill. della Porta*, mort en 1597, et surtout dans les œuvres de l'artiste connu sous le nom de *Jean de Bologne* (1524-1688)[1]. Par la *fontaine de la Grande-Place* de Bologne, par l'*Enlèvement d'une Sabine* et la *Statue équestre de Cosme Ier*, de la place du Palais-Vieux à Florence, surtout par le *Mercure volant*, des Offices, une des statues les plus souvent reproduites, il dépasse tous les sculpteurs italiens de son temps ; mais il n'est pas d'origine italienne. A une époque antérieure appartient le Florentin *Andrea Contucci*, dit *le Sansovino* (1440-1529). Le *Baptême du Christ*, groupe de bronze, au-dessus de la porte centrale du baptistère de Florence, et les grands travaux exécutés sous sa direction à la *Santa Casa* de Loretto, entre autres des statues de *Prophètes* et de *Sibylles*, en font le plus grand sculpteur de l'Italie, entre Donatello et Michel-Ange. Il transmit son nom et une partie de son talent à son élève et compatriote *Jacopo Tatti*, dit aussi *le Sansovino* (1485-1570). *Tatti* travailla à Venise et y exécuta comme sculpteur les portes de bronze de Saint-Marc et les deux colosses de marbre qui ont donné leur nom à l'escalier des Géants. Citons aussi *Gir. Lombardo* et *Montelupo* (travaux à Loretto), *And. Riccio* (1480-1532) (candélabre de la cathédrale de Padoue), *Tullio* et *Ant. Lombardo* (bas-reliefs *du tombeau de saint Antoine* à Padoue), la famille des *Léoni*, qui s'illustra surtout en Espagne, à l'Escurial, au service de Philippe II, les sculpteurs en terre cuite *Mazzoni* et *Begarelli*, tous deux de Modène, et qui semblent s'inspirer l'un d'And. Mantegna, l'autre du Corrège. Le plus populaire

1. Il était originaire de Douai, et Bologne ou Bolongne était son nom de famille. Voir Abel Desjardins, *Jean de Bologne*.

des sculpteurs avec Michel-Ange est *Benvenuto Cellini* (1500-1571)[1]. Il doit en partie cette popularlté à ses mémoires, qui jettent un jour si curieux sur les mœurs artistiques du temps. Il y raconte avec passion et avec une indifférence morale parfaite les événements divers de sa vie, y compris les meurtres et même les assassinats, dont il trouve toujours moyen d'éviter le châtiment par l'estime qu'inspire son talent. Il nous y apprend que c'est lui qui, du haut des remparts, a tué non seulement Bourbon qui assiégeait Rome, mais Philippe d'Orange qui assiégeait Florence. Deux coups d'arquebuse aussi heureux à quelques années d'intervalle se rendent mutuellement suspects. Le *Persée* en bronze (à Florence), dont il a décrit d'une façon si vivante la fonte pleine de péripéties, est son œuvre la plus remarquable. Sa *Nymphe de Fontainebleau,* au Louvre, ne fait que mieux ressortir la supériorité de la *Diane* de son contemporain français Jean Goujon. Cellini est surtout célèbre comme ayant été peut-être le premier des orfèvres. Malheureusement il n'existe guère de lui d'autres œuvres authentiques qu'une salière d'or à Vienne et un bouclier à Windsor[2].

Orfèvrerie : les armes[3]. — Ce bouclier montre à quel point le luxe des armes était poussé. Les armuriers se confondent alors avec les orfèvres. C'est encore l'Italie qui donna les plus beaux modèles de cet art. Le *Negroli* et les *Missaglia* de Milan, *Hercule de Fideli,* qui est peut-être l'auteur de l'épée de César Borgia, « la reine des épées », égalent ou dépassent les *Siebenburger* de Nuremberg, les *Helmschied* d'Augsbourg, les *Sahagun* de Tolède. Au xve siècle les ar-

1. E. Plon a écrit d'intéressants ouvrages sur *les Leoni* et *B. Cellini.*

2. La *Sculpture en cire,* pratiquée par des artistes tels que Verrochio ou Dupré, floriesait en Italie, comme en France, grâce à une sorte de *jus imaginum* conservé dans les grandes familles. Orsino, le « cirier » des Médicis, est l'auteur probable de la célèbre tête du Musée Wicar à Lille. (G. Lebreton, *Hist. de la sc. en cire,* dans l'*Ami des monuments,* t. VII, et les *C. R. de l'Ac. Ins.*, 1893).

3. Voy. Maindron, *les Armes*; — catalogues de la collection Spitzer; — Edouard de Beaumont, *Fleur des belles épées.*

mures valaient déjà une fortune. Au XVIe siècle on donne plus au travail de l'ornementation qu'à la richesse de la matière. Les plus grands artistes : *Vinci*, *Titien*, *Jules Romain* surtout, font des dessins pour les armuriers, et nous voyons que *Cellini* ne pense en rien déchoir en se faisant compter parmi eux.

L'habileté des ferronniers se manifestait dans les marteaux de porte, pour lesquels un Sansovino donnait des modèles, dans ces magnifiques lanternes en fer forgé et ciselé qui décorent à Florence les palais de ceux qui avaient obtenu du magistrat l'honneur envié du *droit aux lumières* (lanternes du palais Strozzi par *Nicolo Grosso*, dit *Caparra*).

Les médailleurs. — *Cellini* s'est aussi distingué comme médailleur (médailles de François Ier et de Clément VII). La gravure en médaille, pour laquelle les modèles de l'antiquité étaient plus accessibles que dans les autres arts, devait naturellement profiter du mouvement de la Renaissance. Aussi les médailleurs de talent abondent. *Pisanello* (1397-1456) est le créateur de l'école [1]; *Laurana* (vers 1460), s'attacha au roi René et fit une médaille de Louis XI; puis viennent *Caradosso* (vers 1500), *Domenico Veneziano* (vers 1548), *Matteo del Nasaro*, etc. La gravure en pierres fines compte aussi des artistes éminents tels que *Valerio Belli* de Vicence († 1546).

La céramique. — Au moment de la Renaissance, les produits de la céramique brillent dans le centre et le nord de l'Italie par la forme comme par la décoration : ils suffiraient à attester, à défaut des grandes œuvres, combien le sens du beau était éveillé chez les Italiens de ce temps. Sans revenir sur la céramique monumentale des *Della Robbia* à Florence, de *Mazzoni* et de *Begarelli* à Modène, les principaux centres pour les dalles émaillées et les vases peints furent : *Faenza*, *Albarello*, *Casteldurante*, *Caffagiolo*, *Gubbio* avec *Georgio Andreoli* (vers 1510), et surtout *Urbino* (dont les fabriques furent à leur apogée sous le duc *Guidubaldo II*, 1538, avec *Guido Durantino*, *Xanto Avelli*, les *Fontana*, puis avec *Patanazzi* [2].

La verrerie. — La mosaïque. — A partir de la fin du XVe et

1. Vittore Pisano, dit Pisanello, est aussi un peintre remarquable (voy. p. 401). Le Louvre possède de lui un portrait et de très curieux dessins d'animaux.

2. Jacquemart, *Hist. de la Céramique*. — Darcel, *Cat. du Louvre*. — R. Peyre, *les Majoliques* d'Urbino (*Comment devenir connaisseur*, 1906). — Catalogue Spitzer.

pendant le XVI[e] siècle, la verrerie vénitienne, arrivée à son apogée, est aussi remarquable par l'habileté technique dans la coloration et la composition des pâtes, que par la fantaisie inépuisable des formes et la richesse de l'ornement. Les pots et coupes de verre de Venise, peints, décorés, gravés, sont recherchés dans toute l'Europe et même en Orient. Ils atteignent une valeur telle que l'archiduc Maximilien, au moment de sa guerre avec Louis XI, ayant contracté un emprunt à Bruges, donne en gage un pot de « voirre de Venise, jaune, garny d'or ».

La mosaïque est aussi pratiquée avec une grande activité à Rome (chapelle Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, par *Aloiso della Pace*, 1516, commencement des travaux de Saint-Pierre, etc.), et plus encore à Saint-Marc de Venise avec *Bianchini*, les *Zuccati*, etc. A Florence, ce genre de décoration réussit enfin grâce à *Domenico Ghirlandajo* (mosaïque de Sainte-Marie des Fleurs). Son frère David fut surtout un mosaïste. Il ne faut donc pas s'étonner de voir les plus grands peintres Titien et Raphaël exécuter des cartons pour les mosaïstes. Mais on commence déjà à tomber dans l'erreur de demander à la mosaïque exactement les mêmes effets qu'à la peinture.

Le meuble. — Toutes les ressources des arts que nous venons de passer en revue sont mises au service de l'ébénisterie, qui produit des chefs-d'œuvre (écoles de Sienne, Vérone, Bergame, Florence, Venise). Des artistes tels que *Benedetto da Maiano*, *Donatello* et *Signorelli*, ne dédaignent pas de s'associer à ce genre de travaux, surtout pour ces cabinets où les procédés les plus variés, la menuiserie, la ciselure, la niellure, la damasquinure, l'incrustation, la gravure, l'émaillerie, la mosaïque ; où les matières les plus diverses et les plus précieuses, l'ivoire, la nacre, le corail, l'écaille, le cuivre, l'argent, l'or, l'onyx, l'agathe, la topaze, le lapis-lazuli, sont réunis et semblent rivaliser d'efforts pour le plaisir des yeux (musées de Cluny, du Louvre ; château de Ferrières). *Baccio d'Agnolo* y consacre le meilleur de son talent. Les Italiens sont incomparables pour les *Tarsie* (mosaïques de bois colorés) qui sont de véritables tableaux (stalles de S. M. in Organo à Vérone par *Fra Giovanni*). Signalons aussi les admirables stalles de Sainte-Justine de Padoue sculptées par le Français *Richard Taurigny*.

Architecture. Période de Bramante. — Dans la première période de la Renaissance, l'architecture italienne est dominée par *Brunellesco* et brille surtout à Florence. La seconde est caractérisée par *Donato Lazzari,* connu sous le nom de *Bramante* (Monte-Astroaldo, près d'Urbin, 1444-Rome, 1514), et a pour centre la ville des papes.

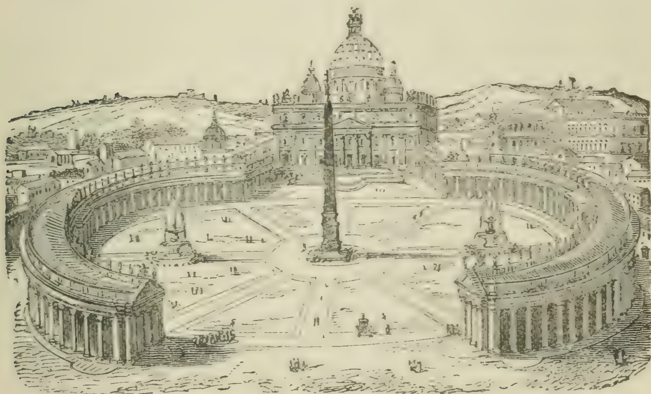


Fig. 229. — Saint-Pierre de Rome.

L'imitation directe de l'antiquité s'affirme davantage; ce fut un malheur pour l'art, non pas que les architectes aient pris pour base de leurs constructions le système des ordres, mais qu'ils aient été amenés à prendre pour modèles les ordres tels que *Vitruve* les a mesurés et décrits, ces ordres amoindris, tronqués, défigurés, et notamment ce dorique romain si différent de celui de Phidias[1]. Et cependant, en Sicile, en Italie même, on trouvait des monuments grecs admirables. L'on s'explique difficilement que les temples de Pœstum n'aient pas attiré l'attention des architectes. Athènes même et le Parthénon auraient dû être connus d'eux, comme le remarque

1. Voyez Vitet, *Revue des Deux Mondes*, février 1860.

M. Klazco, si l'on songe qu'au temps de Brunellesco Athènes appartenait à une famille florentine, les Acciaiuoli, qui n'en furent chassés par Mahomet II qu'en 1460.

Quoique Vitruve soit la grande autorité et que dans les diverses peintures allégoriques à la mode alors on le choisisse toujours pour personnifier l'art sur lequel il a écrit un traité, sa domination n'est pas tyrannique. Bramante et ses contemporains savent allier au respect de l'antiquité, les traditions plus récentes et les nécessités de leur temps. Ce qu'ils retirent surtout de leurs études précises des moindres débris de l'antiquité, c'est le sentiment des proportions qui doivent relier les diverses parties de l'édifice. Ils aiment sans doute les formes carrées dans les ouvertures, et séparent nettement les étages par des corniches ou des bandeaux. Il leur arrive de n'employer les colonnes que comme un élément purement décoratif; mais plus souvent encore ils leur laissent la fonction de support direct à laquelle elles sont naturellement destinées, et ils donnent une grande place aux arcades portant sur piliers. Pour l'architecture religieuse, il semblerait qu'ils empruntent plus à l'art byzantin qu'à l'art romain. Le type qu'ils semblent préférer est la croix grecque à branches égales, arrondies à leur extrémité par des absides et recouvertes par des quarts de sphères. Sur la croisée s'élève une coupole portant elle-même sur un tambour élevé qui permet d'éclairer largement l'intérieur de l'édifice. C'est là le plan que Bramante donna pour Saint-Pierre, œuvre immense dont la première pierre fut posée le 18 avril 1506.

Notre-Dame de la Consolation à Todi est l'édifice religieux qui caractérise le mieux l'école de Bramante. Malgré la pureté du style et la perfection d'ensemble de cette église, ce ne sont pas les monuments religieux qui recommanderont de préférence l'architecture de la Renaissance. Ce qu'on peut leur reprocher surtout, c'est la monotonie et la froideur. Mais parmi les monuments civils, quoiqu'on puisse souvent y relever les mêmes défauts, il y a des chefs-d'œuvre de simplicité habile et harmonieuse.

Nous citerons parmi les constructions des architectes

romains, qu'ils le soient de naissance ou par adoption, le *palais de chancellerie* de Bramante, qui est peut-être l'édifice (surtout par sa cour intérieure) le plus remarquable de toute cette période ; le *palais Massimi,* de *Balthazar Peruzzi ;* la *villa Madama,* de *Jules Romain,* le palais *Farnese,* d'*Antonio de San-Gallo* le Jeune (1482-1546), et cette délicieuse petite *villa Pia,* élevée au milieu des jardins du Vatican par *Pierre Ligorio* (mort en 1583), qui fut aussi peintre et antiquaire.

A Venise, où l'architecture, tout en étant devenue classique, reste cependant plus pittoresque, *Guill. Bergamasco* élève la façade de la cour du *palais Ducal* (1520) ; le sculpteur *Jacopo Tatti,* dit *Sansovino,* élève la *Bibliothèque de Saint-Marc* (1536), le *palais Corner* et l'édifice plus simple de la *Zecca* (hôtel des Monnaies). A Vérone domine le nom de *San-Micheli* (1484-1554). Ses contemporains ont dit de lui qu'il était « bon dans l'architecture religieuse, excellent dans la civile, incomparable dans la militaire », et ils en donnent pour preuve l'*église Notre-Dame di Campagna,* le palais *Bevilacqua,* les portes *Nuova, Stuppa* et *San-Zenone.* Gênes se couvre de palais, parmi lesquels il faut placer au premier rang le *palais Sauli,* chef-d'œuvre de *Galeas Alessi* de Pérouse (1500-1572).

Période de Vignole et de Palladio. — Des symptômes de décadence se font sentir dès 1550 par une application devenue trop machinale des formules antiques et un caractère croissant de lourdeur et de banalité. C'est au commencement de cette période que se placent cependant deux architectes que leurs écrits et leurs constructions ont rendus également célèbres : Vignole (Jacopo Barozzio da Vignola) et Andrea Palladio.

Vignole (1507-1573), qui a mérité par son traité des cinq ordres d'être appelé le Vitruve moderne, élève le beau *château de Caprarola,* près de Viterbe, et l'*église du Gesu* à Rome, dont la façade, imitée d'Alberti, est restée

malheureusement le type adopté pour la plupart des églises qui ont suivi.

Palladio (1518-1580), auteur d'un traité d'architecture, est bien plus original, parce qu'il se pénètre plus de l'esprit de l'antiquité et se dégage davantage de son imitation routinière. Il règne à Vicence, sa patrie, comme San-Micheli à Vérone. Ses chefs-d'œuvre, comparables en somme aux œuvres les plus achevées de l'époque précédente, sont les constructions ajoutées par lui à la *basilique de Vicence*, et l'église *Saint-Georges Majeur* à Venise. Il a mis en vogue l'emploi discutable de ce qu'on pourrait appeler l'ordre colossal, c'est-à-dire de ces larges et hautes colonnes plus ou moins complètement engagées, qui, portées souvent, il est vrai, sur un haut soubassement, s'élèvent du sol jusqu'à la corniche du toit. Son contemporain *Vasari* (1512-1574), un des élèves favoris de Michel-Ange, construisit à Florence le *palais des Offices*. Mais il est plus connu pour ses peintures (*coupole de Sainte-Marie des Fleurs*, l'*Annonciation* du Louvre), et surtout par ses biographies des peintres italiens.

L'art italien vers 1560. — Il est un des artistes les plus remarquables de la période de décadence du milieu du XVIe siècle, période où le talent ne manque pas, mais où la facilité tend à remplacer l'inspiration. *Taddeo Zucchero* (1529-1566), auteur des *fresques du château de Caprarola*, et son frère *Federico* (1542-1609), qui acheva la coupole de Sainte-Marie des Fleurs, sont un exemple de ces talents de fond médiocre dont l'habileté put faire illusion à leurs contemporains. Il y a plus d'inspiration dans *Fr. Salviati* (1510-1563), dans *Pellegrino Tibaldi*, de Bologne (1527-1592), architecte et peintre, qui a fait le *plafond de la bibliothèque de l'Escurial*, où il représente les lettres, les sciences, les arts, par des allégories autour desquelles il groupe les hommes qui s'y sont le plus distingués. Il faut réserver une place à part pour *Angiolo*

Bronzino (1502-1572), qui dans la *Descente de Jésus aux Enfers,* et surtout dans ses portraits (*Portrait d'un sculpteur* au Louvre, d'*Éléonore d'Este* à Florence), représente le mieux alors la fierté de style, affaiblie, mais grande encore, de l'école florentine ; et pour *Barocci* (1528-1612), peintre maniéré sans doute, mais d'un coloris agréable et qui se montre parfois un heureux imitateur du Corrège (*Annonciation* du Vatican, *Descente de croix* à Pérouse, une *Vierge glorieuse* au Louvre).

Extension de l'influence italienne. La Renaissance en Orient. — Quoi qu'il en soit, l'influence de l'Italie s'était exercée et s'exerçait encore sur tous les pays de l'Europe ; elle se faisait même sentir en Asie et en Afrique [1].

Nous avons dit quel avait été le rôle des artistes italiens en Russie ; il fut important aussi en Hongrie, où le fameux *Mathias Corvin* avait épousé Béatrix de Naples. Nous avons vu que Gentile Bellini avait été appelé par Mahomet II à Constantinople. Il ne fut pas le seul artiste qui travailla pour des princes musulmans ; on a des médailles de *Bertoldo. de Costanzo*, représentant le terrible sultan, et l'on sait que son ministre Ibrahim avait scandalisé les vrais croyants en plaçant des statues dans le jardin de son palais. D'autre part il arriva plus d'une fois que des artistes furent faits prisonniers par des pirates barbaresques, et ce fut là une des aventures de la vie romanesque de Fra *Filippo Lippi*. Cependant les sultans demandent plutôt à l'Italie des ingénieurs civils et militaires. On a pu soutenir que *Léonard de Vinci* avait été jusqu'en Arménie pour y exécuter de grands travaux [2]. Michel-Ange faillit accepter les propositions du sultan Bajazet II qui voulait le charger d'exécuter un pont gigantesque reliant les deux rives de la Corne-d'Or. Les colonies que Gê-

1. Sur l'influence de la Renaissance en Orient, voy. principalement les articles de M. Müntz dans la *Gazette des beaux-arts,* 1892 et 1893. — Cette influence se fit sentir au moins jusqu'en Perse. On sait que les Vénitiens fondèrent, à la fin du XVI[e] siècle, une fabrique de verrerie à Chiraz.

2. Séailles (*L. de Vinci,* appendice I[er]) paraît avoir réfuté cette tradition.

nes et Venise possédèrent jusqu'à la fin du xve siècle dans la Méditerranée orientale, la souveraineté que Venise conserva sur Chypre jusqu'en 1576, les importants comptoirs que les Italiens eurent longtemps encore dans le Levant, même dans les pays où ils n'avaient jamais exercé de souveraineté proprement dite, facilitaient ces rapports. A Alexandrie et au Caire, les comptoirs italiens formaient de véritables quartiers. Aussi comprend-on que des peintres italiens aient songé à se rendre, à travers l'Égypte, jusque dans l'Abyssinie, qui était un pays chrétien. C'est ce que firent le Vénitien *Francesco Brancaleone* et plus tard son neveu *Nicolo*, qui y exécutèrent des peintures religieuses importantes.

Si les artistes italiens étaient ainsi accueillis dans le monde entier, les artistes étrangers étaient reçus en Italie par leurs confrères, comme par le public, avec une sympathie qui, faisant taire un sentiment de rivalité bien excusable, est un des témoignages les plus remarquables de la sincérité avec laquelle l'art était aimé « dans le beau pays que traverse l'Apennin et qu'entourent la mer et les Alpes ».

CHAPITRE IV

LE XVIe SIÈCLE DANS L'EUROPE CENTRALE ET SEPTENTRIONALE

L'art allemand au xvie siècle. — Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure. — École de Saxe. Lucas Kranach. — École de Souabe. Holbein. — Sculpture : Kraft, P. Vischer. La châsse de saint Sébald. Le tombeau de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Sculpture sur bois. Arts industriels. — Architecture. Heidelberg, Kronborg. — La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley. Breughel le Drôle. Les portraitistes. — Tapisserie. Vermeyen. —

Les peintres flamands à l'étranger. Campana. — La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. Antonis Moor. — L'architecture. — La sculpture dans les Pays-Bas. Tombeau de Marie de Bourgogne.

L'art allemand au seizième siècle. — Diverses causes devaient empêcher la peinture d'avoir en Allemagne et même en Flandre, au XVIe siècle, le développement que l'on pouvait en attendre. Sans parler de la différence des aptitudes naturelles, l'Allemagne ne sut, ne voulut ou ne put pas profiter comme l'Italie de l'influence antique. Sans doute il est bon pour l'art que l'ouvrier ne soit pas trop séparé de l'artiste, mais en Allemagne cette confusion allait trop loin, les règlements des corporations étaient pour les artistes une grande gêne. Albert Dürer pouvait écrire de Venise à son ami Pirkheimer : « O combien je soupirerai après le pays du soleil! ici je suis un prince, et dans mon pays un simple pique-assiette. » L'importance des villes libres d'Allemagne va diminuer de plus en plus. La Réforme va entraîner l'Allemagne dans des voies nouvelles, et il fallait du temps pour qu'un art protestant arrivât à se constituer. Or cet art devait se constituer en dehors de l'Allemagne ; car, malgré son souci du détail poussé jusqu'à l'encombrement, l'esprit allemand était fait pour un art poétique, d'inspiration élevée et générale, et s'accommodait mal des petits sujets auxquels le réduisait la Réforme.



Fig. 230. — Holbein. — Le Chevalier et la Mort.

Albert Dürer et l'école de Franconie. — La gravure.

— Il semblait cependant, au début du XVIe siècle, que l'Allemagne allait rivaliser avec l'Italie. *Albert Dürer* (1471-1528) fut considéré par les Italiens mêmes comme un maître qui égalait les plus grands de leurs compatriotes.

Il fut, au delà des Alpes, l'objet d'un véritable engouement. Il exerça sur la gravure italienne une influence décisive; il fut, comme peintre, admiré de Raphaël[1]; il fut imité par le Pontormo, qui dans certains tableaux semble son élève, et il exerça son influence jusque sur Giov. Bellini, le Corrège et A. del Sarto. A. Dürer était né en 1471 à Nuremberg. Nuremberg succédait alors à Cologne comme centre principal de l'art, et l'école de Franconie était la première de l'Allemagne. Destiné au métier d'orfèvre qu'exerçait son père, il entra dans l'atelier de *Wohlgemuth*. Dès sa première jeunesse il dut chercher à tirer parti de son talent, pour aider son père à nourrir ses dix-sept frères et sœurs. En 1494 il épousa Agnès Frey, dont il a reproduit très souvent les traits dans ses tableaux. Elle était belle, elle avait une dot de deux cents florins, et son père se chargeait des frais de la noce. Mais par son humeur acariâtre, par son avarice, elle abrégea les jours de son époux. Elle ne lui laissait pas un moment de repos, lui reprochait sans cesse de ne pas gagner assez d'argent, le séparait de ses amis et lui disait pour l'encourager : « Songez à la situation dans laquelle vous me laisserez lorsque je serai veuve. »

Le premier tableau d'Albert Dürer dont la date soit connue est son propre portrait, qu'on voit à Florence (1498). Peut-être le portrait de son père, également à Florence, est-il antérieur. La dureté d'exécution qui marque la plupart de ses œuvres est surtout sensible dans celles du début de sa carrière, telle que l'*Adoration des Mages* à Florence. Alors il se distingue surtout dans le portrait (*Maximilien*, *Marie de Bourgogne*, son ami *Pirkheimer*, son maître *Wohlgemuth*). Il aborde plus tard les sujets les plus vastes : le *Martyre des dix mille chrétiens*, ordonné par Sapor (1507), à

1. La collection Albertine de Vienne possède, sous le n° 176, un dessin de Raphaël donné par lui à Albert Dürer en 1515.

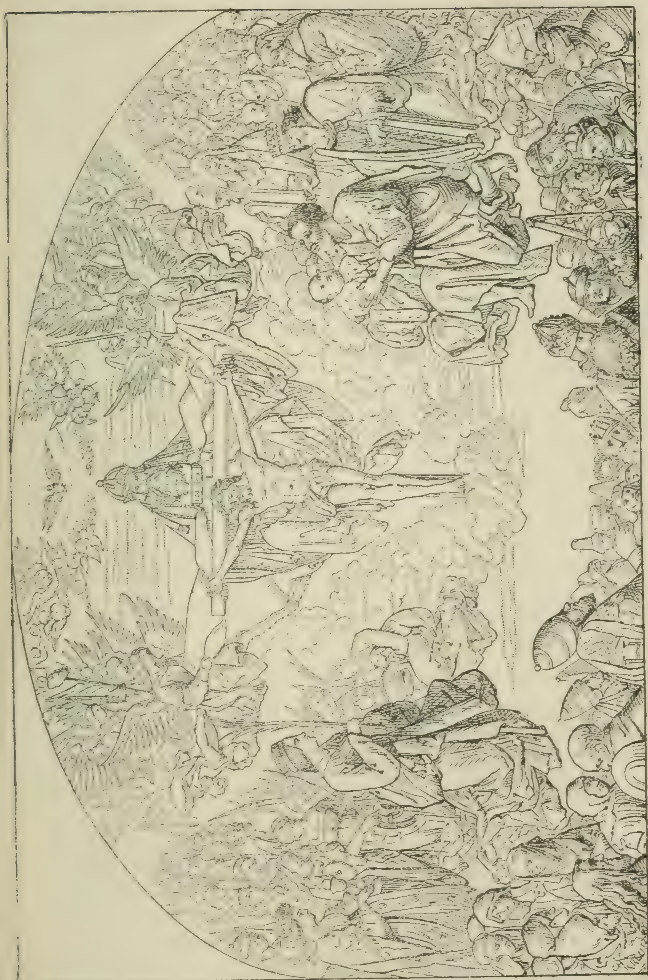


Fig. 231 — Albert Dürer. — La Toussaint, partie supérieure (Musée de Vienne).

Vienne[1]; *la Trinité*, tableau appelé aussi *la Toussaint* (1511), du même musée. Mais déjà, à la suite de son voyage en Italie, comme nous le voyons dans ses lettres à Mélanchthon, une modification commençait à s'opérer dans sa manière de concevoir la peinture. Il reconnaissait que la nature n'avait pas l'aspect diffus, la pénible et laborieuse variété qu'il avait cherché à mettre dans ses tableaux. Il regrettait de s'en être aperçu trop tard; mais, au lieu de s'attacher à l'abondance et à l'entassement des détails, il se promettait de faire dominer dorénavant la simplicité et l'harmonie. L'*Ève* et l'*Adam* de Madrid témoignent d'une souplesse, d'une largeur d'exécution relative (1507) jointe à la recherche du clair-obscur. Sur la fin de sa vie, il n'hésite pas, malgré sa gloire et malgré la fatigue de l'âge, à changer sa manière, et l'on doit à cette transformation les *Apôtres*, de Munich. Son talent aurait-il gagné, en définitive, à cette simplification? Quoique ces figures d'apôtres comptent parmi ses œuvres capitales, la question peut se poser. Il est permis de regretter cependant qu'un artiste si bien doué n'ait pas eu un autre maître que Wohlgemuth et n'ait pu recevoir dans sa jeunesse des enseignements différents de ceux de l'école de Nuremberg. Quoi qu'il en soit, Albert Dürer a été un des plus grands inventeurs de l'histoire de l'art, et la plus complète personnification de l'art allemand.

Mélange extraordinaire d'imagination rêveuse, d'expressions émues, d'idées profondes, à la fois subtiles et naïves, souvent obscures, énigmatiques, vagues, mais qu'il rend avec un réalisme qui pousse la précision jusqu'à la sécheresse et reproduit minutieusement les moindres accidents de la forme, il fait penser à ces auteurs de contes fantastiques qui nous forcent à admettre l'invraisemblable par l'exactitude du cadre où ils placent leurs inventions chimériques[2]. Albert Dürer occupe un rang

1. Comparer le *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes* par Carpaccio.

2. Il y a très peu d'œuvres de Dürer en France : au Louvre quelques dessins et une *tête de vieillard* à la détrempe; à Lyon *Maximilien d'Autriche et Catherine Sforza aux pieds de la Vierge* est une très médiocre copie du tableau de Prague; à Caen, *Vierge et trois saintes* (douteux). — Thausing, *Albert Durer.*

plus élevé dans la gravure que dans la peinture ; il est, avec Mantegna, et avant Marc-Antoine et Lucas de Leyde, le créateur de la gravure moderne [1]. Aucun de ses tableaux n'est plus connu et ne mérite plus de l'être que ses gravures au burin du *Chevalier et la Mort* et de *la Mélancolie*, ou plutôt *l'Étude découragée*. Il est peut-être l'inventeur de la gravure à l'eau-forte (1512) [2].

Il contribue à l'extension de la gravure sur bois par les dessins qu'il fait reproduire, souvent avec sa participation même comme graveur. Telles sont les séries de sujets sur la *Passion* et la *Vie de la Vierge*. Il travailla aussi au *Triomphe de Maximilien*, dont la plus grande partie est due à un autre peintre de l'école de Franconie, *Hans Burgmayer* (1472-1531). Cette suite, où l'on voit défiler la cour de l'empereur, sa maison civile et militaire, des soldats avec leurs officiers, des cavaliers, des fantassins, des artilleurs, des équipages de chasse, des musiciens, des bouffons et des jongleurs, des paysans des divers pays soumis à l'empereur, des représentants des diverses puissances avec lesquelles l'empereur a été en guerre, des chevaliers portant les étendards des villes, etc., est un des documents historiques les plus précieux du XVI[e] s., intéressant à comparer au *Triomphe de César* de Mategna et aux gravures de *Hagenberg* sur l'*Entrée de Charles-Quint à Bologne*, œuvre souvent imitée dans des peintures monumentales (Palais Lisca à Vérone, etc.) et attribuée à tort à Kranach.

École de Saxe. Kranach. — *Lucas Sünder*, dit *Kranach* (1472-1553), était originaire de Kranach ou Kronach en Franconie, mais passa la plus grande partie de sa vie en Saxe et y fonda une école qui ne lui survécut guère.

1. A. Dürer était aussi ingénieur ; il a fait un des plus anciens traités de fortifications postérieurs à l'invention de la poudre. Il s'y occupe beaucoup de créer et de ménager des abris pour l'assiégé contre le feu de l'assiégeant. Les précautions de plus en plus grandes qu'ont dû prendre les ingénieurs en ce sens, depuis ces dernières années, ont rappelé l'attention sur ce très remarquable essai du peintre. Cet ouvrage a été traduit par Rateau.

2. Ce procédé était déjà employé par les armuriers pour les damasquinures, il s'agissait de l'appliquer aux estampes. C'est ainsi que les nielles avaient conduit à l'invention de la gravure au burin.

Kranach fut le premier en date des peintres protestants, et s'honora en partageant la captivité de Frédéric de Saxe, son protecteur, après la bataille de Mühlberg. Il a beaucoup travaillé, mais ses œuvres sont fort inégales (*Christ en croix*, à Weimar; *les Chasses royales*, à Madrid; *Adam*, aux Offices).

École de Souabe. Holbein. — En Souabe, *Hans Baldung Grien* (1480-1545) peint le tableau d'autel de Fribourg. *Martin Schaffner* continue (1508-1535) la tradition de l'école d'Ulm, sa patrie, l'élargissant par l'imitation des maîtres italiens (*Mort de la Vierge*, à Munich, *Naissance du Christ*, à Sigmaringen). Il meurt trop jeune pour avoir une grande influence.

L'école d'Augsbourg prend au contraire tout son éclat avec les *Holbein*. *Hans Holbein* l'Ancien (1460-1516) ne cessa d'élargir sa manière, comme le montre la comparaison du polyptique de la *Légende de saint Paul*, vers 1500 (Augsbourg), et l'*Autel de saint Sébastien* (1510), à Munich. Il était aussi excellent portraitiste; mais sa renommée s'est presque effacée devant celle de son fils et élève, *Hans Holbein* le Jeune (1498-1554), le seul peintre allemand que l'on puisse opposer à Albert Dürer.

Il vint jeune encore s'établir à Bâle, où il se lia avec Érasme, puis se rendit en Angleterre (1526), où il passa, sauf de rares absences, le reste de sa vie. Il y mourut (1554), ayant joui jusqu'au bout de la faveur de Henri VIII et de ses successeurs. Son talent est le plus franc qu'ait produit l'Allemagne; il l'emporte sur tous les peintres de son pays par une couleur chaude, vigoureuse, par la plénitude des formes, l'air de vie et de santé qu'il donne à ses personnages, et il atteint souvent à la véritable beauté. La *Vierge de Soleure*, la *Vierge du bourgmestre Meier*, dont Dresde et Darmstadt prétendent avoir l'original, la *Vierge entourée de saints* à Lisbonne, œuvre moins connue, mais qui est une des compositions religieuses les plus importantes du maître, ne donneraient cependant qu'une idée incomplète de son talent, si l'on n'y joignait les trop rares débris de ses fresques de la *Salle du conseil*



Fig. 232. — Holbein. — Christine de Danemark, duchesse de Milan.

à Bâle et de la *Maison d'Orient* à Londres. Dans la première il avait représenté des scènes de l'histoire religieuse et profane célébrant les sentiments républicains (*Charondas se donnant la mort pour avoir enfreint une de ses propres lois*; *Sapor humiliant l'empereur Valérien*; *Rencontre de Samuel et de Saül*), œuvres qui témoignent d'un haut sentiment de la composition expressive et de la vérité historique. Dans la *Maison d'Orient*, il avait représenté des allégories sur la *Richesse* et la *Pauvreté*. Cette peinture, dont l'esquisse est au Louvre, ressemblait par l'inspiration à la célèbre suite, gravée sur bois, des *Simulachres de la Mort*. Imprimées à Lyon (1538), ces petites gravures d'Holbein firent oublier toutes les publications analogues sur un sujet depuis longtemps populaire (*Danses des morts*, *Danses macabres*)[1]. Cette œuvre à la fois burlesque et tragique, où l'artiste a varié un même thème avec une imagination toujours claire, a contribué d'autant plus à sa renommée que la fresque de la *Danse des morts*, exécutée à Bâle pendant le concile, a été détruite en 1806, et que le même sujet peint par *Nic. Manuel*, dit Deutsch, entre 1515 et 1520, aux Dominicains de Berne, n'a pas duré 50 ans.

Holbein a été aussi un enlumineur exquis; mais il a été surtout un portraitiste admirable, et il est presque dans ce genre, avec sa manière bien différente, un rival du Titien et de Van Dyck. Il est impossible de mieux rendre un caractère et de réunir plus de soin et de vérité dans l'étude du modèle avec plus de simplicité dans l'exécution. Il suffit de citer le portrait de *Christine de Milan* que nous reproduisons, l'*orfèvre Moret* de Dresde, la *Jeanne Seymour* de Vienne, l'*Érasme* et l'*Anne de Clèves* du Louvre[2].

1. Langlois, Pottier et Baudry, *Essai sur les danses des morts*. — Les squelettes sculptés d'Ellora sont une espèce de danse macabre. Voy. aussi p. 65, note 2.

2. Le brillant portrait d'Anne de Clèves est la cause indirecte de la mort tragique d'un ministre. Thomas Cromwell avait conseillé à Henri VIII d'épouser cette princesse et lui avait fait voir la peinture d'Holbein. Lorsque le roi fut en présence de l'original, il fut singulièrement désappointé. Il n'osa pas cependant renvoyer la princesse en Allemagne; mais, peu de temps après l'avoir épousée, il la répudiait, et le maladroit négociateur, impliqué bientôt dans un complot imaginaire, portait sa tête sur l'échafaud.

Mais cette simplicité et cette franchise sont rares dans l'école allemande.

Sculpture : Kraft, P. Visher : la châsse de saint Sébald. Le monument de Maximilien à Inspruck. A. Colin. — Cette tendance de l'esprit allemand à la complication, déjà dangereux pour la peinture, était plus défavorable encore à la sculpture. Cependant le *tombeau de l'empereur Frédéric III,* commencé en 1461 par *Nicolas Lerch,* de Vienne, et terminé en 1513 par *Michael Dichter,* est une œuvre grandiose et originale, dit M. Lubke. Nuremberg est le centre principal de la sculpture comme de la peinture, avec *Adam Kraft* (m. en 1507) et surtout *Peter Visher* (m. en 1529). Adam Kraft montra dans ses scènes de la *Passion* une émotion communicative, et parfois de la noblesse. Dans un genre bien différent, son bas-relief de la façade du *Poids public* témoigne d'une imagination ingénieuse et naïve.



Fig. 233. — Peter Visher.

Quant à Peter Visher, c'est un des plus grands artistes de la Renaissance. Il appartenait à une famille où l'art de la fonte, qui depuis longtemps était pratiqué en Allemagne, se transmettait et se perfectionnait de génération en génération. Son père *Hermann* avait fait en 1457 les *fonts baptismaux de Wittemberg.* Mais Peter devait le laisser bien loin derrière lui. La *châsse de saint Sébald* à Nuremberg, à laquelle il travailla treize ans (1506-1519) avec ses cinq fils, est le chef-d'œuvre de la sculpture allemande. Les

bas-reliefs rappelant les miracles du saint, la statue du saint lui-même, celle de l'auteur, qui s'est représenté avec un marteau à la main et un grand tablier de cuir, sont inspirées du réalisme allemand, tandis que les douze apôtres adossés aux colonnes sont pleins de noblesse, et que les figures allégoriques placées au pied des colonnes sont d'une élégance digne des Florentins. Toutes ces sculptures, quoique les figures soient de petite dimension, ont le caractère monumental; elles se distinguent par une correction de forme et une valeur de style que l'on retrouve jusque dans l'exécution de ces énormes escargots que l'artiste a eu l'idée bizarre de donner pour support à son monument. Il est difficile, en présence de cet ouvrage, de refuser d'admettre que Peter Visher ait visité l'Italie, d'autant plus qu'on sait certainement qu'il s'en approcha de bien près. En effet il travailla au *tombeau* que *Maximilien* commença à se faire construire de son vivant dans la Hofkirche d'Innspruck, sous la direction de son peintre attitré *Georges Sesslschreiber*. Sesslschreiber, qui était aussi sculpteur, exécuta lui-même une grande partie des statues. Ce tombeau est un des ensembles sculpturaux les plus considérables du monde. Vingt-huit statues colossales en bronze, représentant soit des héros ou des héroïnes historiques ou légendaires, soit des personnages de la maison d'Autriche (Arthur d'Angleterre et Théodoric, œuvres de Visher; Godefroy de Bouillon, Clovis, Philippe Ier, fils de Maximilien, Jeanne la Folle, Ferdinand le Catholique, Marie de Bourgogne, etc.), forment comme une couronne et une garde d'honneur autour du cénotaphe[1] en marbre blanc. Ce cénotaphe porte la statue de bronze de l'empereur, et est orné aux quatre angles de quatre statues, également en bronze, représentant les vertus cardi-

1. Maximilien est enterré, non à Innspruck, mais à Neustadt, près de Vienne. La Hofkirche contient aussi les tombeaux de l'archiduc Ferdinand et de son épouse Philippine Welser, œuvre de Colin et de son école.

nales. Les statues du cénotaphe ont été fondues d'après les modèles d'*Alexandre Colin* de Malines, qui a exécuté vingt des bas-reliefs qui le décorent; les quatre autres sont de *Pierre* et *Grégoire Abel* de Cologne.

Sculpture sur bois. Arts industriels. — La sculpture en bois continue à être pratiquée avec succès (bas-reliefs de la *Vie de la Vierge* connus sous le nom de *la Couronne de roses*, à Nuremberg, œuvre de Veit Stoss, de Cracovie, etc.). L'orfèvrerie brille surtout dans les armures et les poignées d'épées. Nuremberg en est aussi le centre principal, ainsi que de la céramique, où se distinguent les *Hirschvogel*. Les poêles de faïence de Nuremberg, véritables monuments de sculpture et d'architecture, étaient justement renommés.

Architecture : Heidelberg, Kronborg. — Dans l'architecture, tandis que là, comme en France, le gothique persiste le plus souvent dans les monuments religieux, à *Fribourg*, à *Strasbourg*, à *Thann*, jusque dans la seconde moitié du siècle, la Renaissance apparaît plus tôt dans les constructions civiles, qu'elles soient l'œuvre d'architectes italiens, comme le *Belvédère de Prague*, ou d'architectes allemands, comme le *château Torgau*, par *Conrad Krebs* (1532), le *château de Gottesau*, près de Karlsruhe. L'édifice le plus intéressant de cette période est le château de *Heidelberg*, où l'on peut suivre les diverses transformations de l'art de la construction en Allemagne depuis le milieu du XVI[e] siècle jusqu'au milieu du XVII[e]. Le Mecklembourg, quoique à l'extrémité de l'Allemagne la plus éloignée de l'Italie, fut un des premiers à s'ouvrir à la Renaissance. Mais les *châteaux de Wismar* (1553), *Schwerin* (1555), *Gustrow*, n'ont pas l'originalité des châteaux élevés en Danemark, *Kronborg* (1574) et *Frederiksborg* (1560-1570).

La Flandre. Prospérité d'Anvers. Quentin Matzys. Les romanistes et la tradition nationale. Van Orley. Breughel le Drôle. Les portraitistes. — A la fin du XV[e] siècle, Anvers a pris le premier rang dans la Flandre, et sa prospérité ne fera que s'accroître jusqu'à la seconde moitié du siècle, où le despotisme de Philippe II et les

luttes civiles viendront le contrarier, sans l'arrêter, car la lutte devait bientôt se concentrer dans les provinces du Nord. On voit souvent sur le fleuve plus de deux mille cinq cents vaisseaux; deux mille chariots y arrivent par semaine. Toutes les industries y sont actives; Venise elle-même (et c'est un ambassadeur vénitien qui le disait, en 1551), Venise est dépassée. La supériorité artistique accompagna, comme il arrive souvent, la supériorité économique et politique. En 1560 on comptait à Anvers jusqu'à 360 peintres et sculpteurs. Depuis la fin du XVe siècle Anvers occupait le premier rang dans l'art flamand, grâce à l'ancien forgeron *Quentin Matzys* (1460-1530). Ses portraits (*le Banquier et sa femme* du Louvre, le *Portrait d'homme* de Francfort) montrent qu'il a conservé toutes les solides qualités de l'école. L'*Ensevelissement du Christ* à Anvers, la *Légende de sainte Anne* à Louvain (1509), qui comptent parmi les œuvres les plus remarquables du temps, témoignent en outre d'un effort souvent heureux pour subordonner les détails à l'ensemble, et donner à la composition une unité qui ne résulte pas seulement de la symétrie. Elles justifient l'admiration d'Albert Dürer et d'Holbein. Cependant Matzys n'a subi d'aucune façon l'influence de la Renaissance italienne.

Mais au moment de sa mort cette influence s'était déjà fait sentir sur les artistes plus jeunes. Elle troubla d'abord l'école plus qu'elle ne l'éclaira. Les Flamands hésitèrent entre la tradition déjà si forte de leur peinture nationale et les enseignements nouveaux, qu'ils ne comprenaient pas toujours fort bien; aussi, quoique le talent y soit répandu, les œuvres sont souvent confuses, embarrassées et sans grand caractère. Le chef de ces *romanistes,* comme on les a justement appelés, est *Bernard Van Orley* (1480-1542), qui alla se former en Italie dans l'atelier de Raphaël et fut chargé par lui d'aller surveiller en Flandre l'exécution en tapisserie de ses fameux cartons.

La vue de ces chefs-d'œuvre ne pouvait manquer d'exercer une grande action aussi bien sur les peintres que sur les tapissiers. Mais, de quelque talent que témoignent les *Épreuves de Job* de Bruxelles, le *Jugement dernier* de Saint-Jacques d'Anvers, Van Orley est loin d'égaler les Italiens dont il s'inspire, car il est souvent pénible et tourmenté. ***Michel***



Fig. 234. — Tapisserie flamande.

Coxie (1499-1592), imitateur passionné de Raphaël, quoiqu'il n'ait pas été son élève, est plus simple, mais plus froid. Quant à *Franz Floris* (de son vrai nom de Vriendt, 1515-1570), il imite et outre Michel-Ange. Sa *Chute des anges rebelles*, à Anvers, n'est pas une œuvre ordinaire, mais elle devait avoir une action décidément mauvaise sur les peintres qui suivirent, en leur faisant aimer la déclamation, sans leur ôter toujours le goût de la vulgarité.

Les Flamands italianisés qui exécutent les œuvres les plus parfaites sont ceux qui sont devenus franchement italiens :

Jean de Calcar, un des plus grands portraitistes de l'école vénitienne (1491-1546), et dont les œuvres ont été souvent attribuées au Titien; *Denis Calvaert* (1540-1619), un des fondateurs de la seconde école bolonaise. Quoi qu'il en soit, l'italianisme, aussi bien dans les arts que dans les lettres, triomphait auprès des grands.

Dès le début du XVIe siècle, Durer, si admiré des Italiens, était peu goûté dans les Pays-Bas. Marguerite d'Autriche, il est vrai, protégea à la fois *J. Mostert* (1474-1555), tout dévoué aux anciennes traditions, et Van Orley. Mais sous le gouvernement de Marie de Hongrie, la faveur passa de plus en plus à la nouvelle école. Cela n'empêche pas le goût national de se défendre longtemps. Nous avons d'abord « les derniers gothiques », tels que Mostert déjà cité, *Jean Gossaert*, dit J. de Mabuse (1470-1540), qui cependant a connu et admiré les Italiens; *Jean Bellegambe*, de Douai; *Gérard David* (1460-1523), dont un chef-d'œuvre se trouve au musée de Rouen; et, à la génération suivante, *Josse Van Clève* (1491-1540) et *Marinus* (1500-1560). Puis nous voyons apparaître, lorsque la mythologie et le faste sont en pleine faveur, *Pierre Breughel* l'Ancien (1526-1570), dit « Breughel des paysans » ou « Breughel le Drôle », qui va chercher ses modèles dans les classes les plus infimes de la société. L'originalité de cet artiste, qui d'ailleurs n'a rien de séduisant, n'a pas été toujours assez appréciée. Il est l'initiateur de ce genre de peinture que tant de Flamands et surtout de Hollandais devaient cultiver au siècle suivant. P. Breughel est alors une exception. C'est dans le portrait que se distingue surtout l'école flamande; c'est là que les deux influences contraires commencent le mieux et le plus tôt à s'harmoniser; cependant la tradition nationale prédomine dans ses plus remarquables portraitistes, *Porbus le Vieux* (1510-1583), *Nicolas Neufchâtel* (1520-1600), *Thomas Key*. Enfin on ne peut oublier *Carel Van Mandert* (1548-1606), le Vasari des Pays-Bas, moins connu par ses peintures, recommandables, d'ailleurs, que par son *Livre des peintres*.

La tapisserie. Vermeyen. — L'école se distingue aussi dans les cartons peints pour les tapisseries. Les *Chasses de Maximilien* par *Van Orley*, la *Conquête de Tunis* par *Vermeyen* (1500-1550), furent, pour les tapissiers de Tournay, Bruxelles,

Bruges, qui conservaient plus que jamais leur supériorité en Europe, des modèles dignes d'eux. Parmi les suites les plus célèbres fabriquées alors, citons encore l'*Histoire de Vulcain*, les *Victoires du duc d'Albe*, l'*Histoire de Psyché*. « Le peintre Couke, d'Alost, fonda avec succès une fabrique de tapisserie à Constantinople ». (Muntz, *G. des beaux-arts*, oct. 1892.)

Les peintres flamands à l'étranger. Campaña. — Malgré les restrictions que l'on doit faire, la vitalité de l'art en Flandre s'affirmerait par le seul fait du grand rôle que les peintres originaires de ce pays jouent à l'étranger, en France, Italie, Allemagne, Hollande, Espagne. C'est un Flamand, *Peter Kampener*, Pedro Campaña (1508-1580), qui fonda à vrai dire l'école de Séville. Sa *Descente de croix* excitait encore, à la fin du XVIIe s., une admiration profonde chez Murillo. Malgré ce qui lui reste de rudesse, elle est une des œuvres les plus importantes de l'école flamande à cette époque. Elle marque, dit Wauters, une date dans son histoire ; car, tout en rappelant *Van der Weyden*, elle fait déjà penser à *Rubens*. *Spranger* (1546-1627) fut le peintre officiel de Pie V puis de Rodolphe II.

La peinture en Hollande. Lucas de Leyde. Les romanistes. Les genres divers. Le portrait. A. Van Moor. — Dans les Pays-Bas du Nord la situation artistique est analogue. Nous y trouvons d'abord, parmi les contemporains de Matzys, un grand artiste national, *Lucas de Leyde* (1494-1533), célèbre surtout comme graveur, et que Vasari place à ce titre au-dessus même de A. Dürer. Lucas de Leyde sut, un des premiers, faire intervenir les jeux de lumière dans les gravures. A l'âge de douze ans il avait déjà fait un tableau de *Saint Hubert* qui excita l'étonnement des artistes. Son œuvre principale est un triptyque de Leyde (*le Jugement dernier*). La noblesse et la générosité de son caractère étaient égales à son talent.

Puis vient *Jean Schoorel* (mort en 1562), qui, après avoir été à Rome conservateur du musée du *Belvédère*, revint dans son pays et chercha à y répandre l'imitation de Raphaël (la *Mort de la Vierge* à Bruges). L'école de Michel-Ange dominera ce-

pendant avec *Martin Van Heemskerck* (1498-1574) et surtout *Cornélis* de Harlem (né en 1562). Celui-ci poussa plus loin que personne (*Massacre des Innocents*) l'irritant étalage des muscles boursouflés et contorsionnés sans raison.

Le véritable art hollandais allait être beaucoup plus long que l'art flamand à se dégager de cette période de transition. Tandis que Rubens règne à Anvers, les représentants les plus en vue de l'école hollandaise sont *Adam Bloemart* avec ses belles allégories mythologiques où l'italianisme domine (1565-1647), et *Pierre Lastman*, l'élève tempéré de Cornélis de Harlem. Il faut y joindre *Gérard Honthorst* (1590-1656), qui eut une grande réputation en Italie par ses effets de lumière (d'où son surnom *Gherardo della Notte*); il a fait des scènes familières, des tableaux religieux et mythologiques très agréables (*Concert, l'Enfant prodigue, la Nativité*), mais ses portraits surtout ont du caractère. Il est vrai que des genres distincts, bien en rapport avec le caractère que prendra plus tard l'école, commencent à se dégager. La peinture de marine débute avec *Henri Wroom* (né en 1566), la peinture d'architecture avec *Vredeman de Vrees* (né en 1527) et son élève *Hendrick Stenwick* (1550-1604), dans les tableaux desquels les figures ne sont plus que des accessoires. On sait d'ailleurs avec quelle précision les peintres germaniques et flamands rendaient les constructions qu'ils accumulaient dans les fonds de leurs tableaux, ou les églises gothiques dans lesquelles ils plaçaient souvent leurs sujets. *Van Eyck* et *Van der Weyden* en donnent de nombreux exemples.

En Hollande, comme en Flandre, c'est le portrait qui est l'honneur de l'école pendant toute cette période, avec *Antonis Van Moor, Antonio Moro* (1512-1581), qui a fait de véritables chefs-d'œuvre, comme la *Fille de Charles-Quint* du musée de Madrid et les deux peintures données au Louvre par le comte Duchâtel; puis, au début du siècle suivant, avec *Mierevelt* (1568-1641), *Moorelse* son élève (1571-1638), *Thomas de Keyser* (1595-1679), *Jean de Ravesteyn* (1580-1665), artistes qui annoncent la grande

époque et sont comme les précurseurs de Rembrandt[1].

Peinture sur verre. — La peinture sur verre produisit aussi des œuvres de premier ordre, à Ste-Gudule de Bruxelles, et, plus encore, à la Grande-Eglise de Gouda dont les 44 verrières, exécutées de 1555 à 1603 par les deux frères *Crabeth* et leurs élèves, « sont le musée de peinture sur verre le plus complet peut-être qui soit au monde ». (F. de Lasteyrie.)

Architecture. — Pour l'architecture, le style gothique flamboyant persiste dans la grande *église de Gouda*, dans la façade de l'*hôtel de ville de Gand* (1481-1533), œuvre de *Van Waghemaker* et de *Romboudt Reldermann*. Le style de la Renaissance apparaît à *Anvers* dans l'*hôtel de ville* élevé par *Cornélius de Vriendt* de 1561 à 1565; mais *la flèche et le chœur de la cathédrale* sont terminés en style gothique.

Sculpture. Tombeau de Marie de Bourgogne. — La sculpture a produit aussi dans les Pays-Bas des œuvres capitales. Le *tombeau*, en cuivre fondu ciselé et orné d'écussons en émail, *de Marie de Bourgogne* fut exécuté par *P. de Baker* de Bruxelles, de 1495 à 1501 (Cath. de Bruges); la décision et la finesse de ce travail fait paraître assez fade le monument voisin construit pour Charles le Téméraire par *Jongelinx* (†1606). La *cheminée du palais de justice de Bruges*, exécutée en 1518 et 1529 par *Guyot Beaugrant*, est décorée, au-dessus de bas-reliefs de marbre, par les statues en bois, de grandeur naturelle, de Charles-Quint, de Maximilien, de Marie de Bourgogne, de Ferdinand le Catholique et d'Isabelle. Rappelons aussi les travaux de *Colin* et de son école à Innspruck, de *Conrad Meyt* à Brou. Au siècle suivant, malgré des artistes tels que *Duquesnoy*, *Van den Bogaert* (Desjardins), *Fayd'herbe*, *A. Quellyn* (Hôtel de Ville d'Amsterdam), la sculpture des Pays-Bas n'est guère qu'une annexe de l'art français.

1. M. Delagrave possède deux beaux portraits de Ravesteyn qui ont été gravés par Waltner. Donnons un souvenir à *Aertzen*, dont les scènes intimes et populaires, avec leurs personnages en général de grandeur naturelle, sont pleines de franchise et de vérité (*Intérieur de cuisine*, à Bruxelles), à *Jer. Bosch* (1470-1518) artiste original qui aime les sujets fantastiques et diaboliques, au graveur *Corneille Cort* de Horn (1536-1578) qui fonda à Rome une école importante.

CHAPITRE V

LE XVI[e] SIÈCLE DANS L'EUROPE OCCIDENTALE ET PRINCIPALEMENT EN FRANCE

La Renaissance française. — Persistance de l'originalité nationale à côté de l'influence italienne. — Les guerres d'Italie. Artistes italiens en France. École de Fontainebleau. — L'art en France à la fin du xv[e] siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Colomb. Peinture. Jean Perréal. — Architecture de la Renaissance. Première période. Palais de justice de Rouen. Georges d'Amboise. — Deuxième période. Style François I[er]. Chambord. Chenonceaux. — Troisième période. Style Henri II. Catherine de Médicis. — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuileries. — Architecture religieuse. Chœur de Beauvais. — Hector Sohier. Saint-Pierre de Caen. — Sculpture. Les Juste. Jean Goujon. Germain Pilon. Pierre Bontemps. — Écoles provinciales. — Jean Cousin. Peinture sur verre. Pinaigrier. — Peinture. Les Clouet. — Céramique. Léonard Limosin et ses contemporains. Château de Madrid. — L'orfèvrerie. Armures. Ébénisterie. — Angleterre. Style Tudor. Style Élisabeth. — Espagne et Portugal. — Style plateresque et Manoelin. Hôtel de ville de Séville. Belem. — Style classique. L'Escurial. Berruguete. — Premiers peintres. Coello. Cespedès. Navarette (*el Mudo*). — Extension de l'art espagnol et de l'art portugais. Découverte de l'Amérique. — Anciens monuments péruviens et mexicains. Palenque. Chapoltepec[1].

La Renaissance française. — Persistance de l'originalité nationale à côté de l'influence italienne. — En France nous avons vu que l'influence flamande s'exerçait d'une façon très nette sur notre art; mais l'influence italienne allait s'y faire sentir plus rapidement et plus profondément qu'en Belgique, sans cependant absorber l'originalité nationale. Si pour la peinture l'école française devait rester en arrière, et ne pas même tenir toutes les espérances qu'avait fait naître Jean Fouquet, pour la sculp-

1. Pour la bibliographie, voir Palustre, *Architecture de la Renaissance.*

ture et plus encore pour l'architecture elle peut disputer le premier rang à sa rivale, et, sans nier ce que nous devons à nos voisins, nous serions singulièrement injustes envers nous-mêmes en admettant que l'art moderne, pour apparaître sur notre sol, a eu besoin du contact italien.

Ce qui le montre, c'est la résistance que la tradition nationale oppose aux artistes italiens, qu'ils s'appellent *Fra Giocondo, S. Serlio*, ou même *Vignole*, et cela, on pourrait dire malgré la faveur, l'engouement dont ils sont l'objet auprès de



Fig. 235. — Médaille de François Ier, par Benvenuto Cellini.

la cour et des grands. Cela est si vrai, que plusieurs des nouveaux venus subissent notre influence au lieu d'imposer la leur, comprenant d'ailleurs, avec l'ouverture d'esprit qui caractérise les esprits italiens de ce temps, le talent de ceux auxquels on les préférait. Il en fut de même pour le *Bernin* lorsqu'il fut appelé en France par Louis XIV.

« Les artistes florentins ou milanais que Charles VIII avait pu amener avec lui rencontrent en France, dit Viollet-le-Duc, des corps de métiers puissants possédant toutes les branches de l'art, peu disposés à se laisser dominer par des étrangers, qui sans doute étaient fort bien vus à la cour, mais étaient assez mal vus de la classe moyenne. Ils se trouvent, lors de l'exécution, en face de gens d'une grande habileté profes-

sionnelle, pleins de leur savoir, railleurs, rusés, indociles, maladroits par système, opposant à la faconde italienne une sorte d'inertie décourageante. » Ce n'est pas à dire que cette résistance de nos artistes fût systématique ou aveugle; et il faut même remarquer que ce sont les arts les plus fortement constitués chez nous qui savent profiter le mieux, mais en pleine liberté de jugement et de choix, des enseignements venus d'au delà des monts. La peinture, au contraire, ne devait entrer avec succès dans cette voie qu'au siècle suivant.

Les guerres d'Italie. — Artistes italiens en France. — École de Fontainebleau. — Quoi qu'il en soit, l'expédition de Charles VIII en Italie, qui fut le signal d'un changement déplorable dans notre politique et dont nous payons encore aujourd'hui peut-être les tristes résultats, produisit partout en France un grand ébranlement dans les esprits. A quel point l'attention était surexcitée par les événements qui entraînaient au loin tant de braves soldats et de brillants gentilshommes, on s'en rendra compte par ce fait que l'on publia une sorte de bulletin de la grande armée d'Italie, bulletin qu'on peut considérer comme le premier essai qui ait eu lieu chez nous, et peut-être dans l'Europe moderne, d'une presse périodique.

Si en France on est si avide de nouvelles, ceux qui font partie de l'expédition restent vivement frappés de ces « triomphantes » cités italiennes. C'est l'expression qu'emploie, en parlant de Venise, Philippe de Comines, tout habitué qu'il est aux splendeurs de la maison de Bourgogne. « Madame, écrit à la reine Anne de Bretagne le cardinal Briçonnet, je voudraye que vous eussiez vu cette ville (Florence) et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. C'est une chose incréable que la beauté de ces lieux bien apropriez en toutes sortes de plaisances mondaines. » Aussi dès le temps de Louis XII et même de Charles VIII, à défaut de territoires aussi facilement perdus que conquis, les grands personnages cherchent à gagner à la France des artistes et des œuvres d'art. Mais il faut remarquer avec M. L. Palustre que ce n'est pas l'architecture qui les étonne en Italie (il n'y a rien là qui leur paraisse dépasser de beaucoup ce qu'ils ont vu en France), mais les arts qui embellissent la vie de chaque jour ou la rendent plus faciles. Ils cherchent surtout à attirer chez nous

des jardiniers, des menuisiers, des peintres, des orfèvres, des ingénieurs. Dans cette première émigration chez nous d'artistes italiens, nous citerons l'architecte *Fra Giocondo* (1435-1520), de Vérone ; le sculpteur *Guido Mazzoni*, de Modène, qui travailla peut-être à l'*Ensevelissement du Christ* de Solesme ; *Ben. Ghirlandajo,* dont on voit un tableau dans l'église d'Aigueperse, petite ville qui se trouvait alors dans le patrimoine de Gilbert de Montpensier, le vice-roi de Naples ; *Solario*, qui est payé plus de vingt-sept francs par jour par le cardinal d'Amboise[1], tandis que les autres artistes français employés avec lui ne touchent qu'un peu plus de cinq francs.

L'exemple ne pouvait manquer d'être suivi par François Ier, le vrai roi de la Renaissance. Il fit rechercher à grands frais les œuvres d'art aussi bien antiques que modernes, et plusieurs des plus précieux tableaux du Louvre ont été acquis par lui. Il fit ce qu'il put pour attirer en France les plus grands hommes de l'Italie ; mais ni Raphaël ni Michel-Ange n'acceptèrent ses propositions ; *Léonard de Vinci* ne vint en France que pour y mourir, *André del Sarto* ne fit qu'y passer. Le roi s'adressa alors à des artistes secondaires dans lesquels se manifestaient déjà des symptômes de décadence, et qui n'en obtinrent pas moins une faveur complète à cause de leur qualité d'Italiens : les Florentins *B. Cellini* et *Rosso* (1496-1541), le Bolonais *Primatice* (1504-1570). Les peintres Rosso et Primatice furent tous les deux appelés à Paris à peu près en même temps (1530-1531). Primatice, après la mort tragique de son rival[2], prit la haute direction de ce groupe d'artistes italiens et français qu'on a appelé un peu prétentieusement l'*école de Fontainebleau*. Ils ont sans doute couvert de décorations les murs du château auquel ils doivent leur nom, mais il n'y eut pas là de véritable école, c'est-à-dire la formation

1. Le portrait de Solari, au Louvre, qui a passé pour représenter Charles VIII, représente en réalité Chaumont d'Amboise, frère du cardinal. — Le musée de Cluny possède une mosaïque de *David Ghirlandajo* faite pour J. de Ganay.

2. Rosso s'empoisonna de remords, pour avoir accusé de vol et fait mettre à la torture son ami et élève *Pellegrino*, qui fut reconnu innocent. Il a au Louvre une *Pieta* qu'a vantée Vasari. *Sguazella* accompagna en France A. del Sarto et s'y établit définitivement. Bordone y séjourna quelque temps sous François Ier. *F. dei Rossi* (*il Salviati*) y passa vingt mois (1554-1555).

d'une tradition durable, ou du moins un ensemble d'œuvres supérieures pouvant longtemps servir de modèles[1]. Ce qui montre que son influence n'a pas été grande, c'est que le plus remarquable des peintres de ce groupe, *Nicolo dell' Abbate*, est bien plus connu et estimé à Bologne qu'en France. Ses compatriotes peuvent le louer, sans s'inquiéter de savoir ce qu'était l'école de Fontainebleau. La vue des peintures du Primatice et de ses élèves put servir à développer plus tard chez nos peintres le goût de la peinture monumentale, mais, en attendant, leur influence se fait surtout sentir, en se contenant dans d'heureuses limites, sur les sculptures de *Jean Goujon* et de son école.

L'art en France à la fin du quinzième siècle. — L'école de Tours. — Sculpture. Michel Colomb. Peinture. Jean Perréal. — A la fin du xve siècle, l'art français continue à avoir pour centre principal la région de la Loire moyenne[2]. C'est de là qu'était originaire *J. Foucquet*. *Michel Colomb*, de la génération suivante, naquit non loin de la Loire à St-Pol-de-Léon. Colomb (1431?-1512?) est le premier en date de nos grands sculpteurs modernes. Il sut se dégager de la complication de ses prédécesseurs tout en conservant leur précision; moins savant, moins caractérisé que les Florentins ses contemporains, il a déjà un grand style; il sait, dans la composition de ses groupes et de ses bas-reliefs, mettre quelque chose de plus clair et peut-être de mieux équilibré, comme le montre le *Saint Georges* du Louvre provenant du château de Gaillon. Son œuvre capitale est le *tombeau de François II*, duc de Bretagne, *et de* sa seconde femme *Marguerite de Foix* (1507). Soit dans les statues plus grandes que nature

1. François Ier établit aussi à Fontainebleau des ateliers pour couler en bronze les statues antiques dont il avait fait venir les moules d'Italie, le *Laocoon*, l'*Ariane*, etc. Parmi les fondeurs on cite *G. de Beauchesne*.

2. Lyon, malgré ses relations suivies avec Florence, quoique des *Pazzi*, des *Pitti*, des *Strozzi*, des *Capponi*, des *Ricci*, des *Médicis* même, y eussent séjourné, ne prend qu'une petite part au mouvement artistique de ce temps.

qui sont couchées sur le tombeau, soit dans les Vertus de grandeur naturelle qui marquent les angles du monument, soit dans les figures de saints et de héros (Charlemagne et saint Louis, etc.) qui en décorent les côtés, soit enfin dans les seize petites pleureuses de la base, avec leur tête et leurs mains de marbre noir, il montre une exécution simple, forte ou spirituelle, suivant qu'il le faut. Il fit les maquettes pour les sculptures des *tombeaux de Marguerite de Bourbon*, *de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche*, pour lesquels fut élevée, de 1511 à 1536, l'*église de Brou*. On sait aujourd'hui que le *tombeau des enfants de Charles VIII*, à Tours, fut exécuté sous sa direction par *G. Regnault* et *Jérôme de Fiesole*, et M. Palustre lui attribue avec vraisemblance une part dans les sculptures de Solesme.

Cependant, si l'on en croit les témoignages contemporains, l'artiste français le plus considérable du temps semble avoir été *Jean Perréal*, fils d'un peintre du roi Louis XI, originaire de Lyon. Il eut l'honneur d'être célébré par Marot[1]. Peintre, ingénieur, architecte, il donna les plans du tombeau de Nantes, de l'église de Brou, et Louis XII l'emmena en Italie en 1507, afin qu'il pût reproduire sur la toile les grands événements qui s'y préparaient. On sait qu'il fit des peintures de dimensions importantes représentant les principaux faits de cette campagne, la *Bataille d'Agnadel*, etc. Plus tard il fut chargé d'une mission plus gracieuse et d'un caractère plus intime. Lorsque le roi Louis XII dut épouser Marie d'Angleterre, il fut envoyé à Londres auprès de la fiancée du roi pour diriger le travail des couturiers qui devaient habiller la princesse anglaise à la mode française. Mais il ne nous reste rien d'authentique de cet artiste, et le tableau du Salon Carré qui lui est attribué est très contesté. Nous

1. Rondeau XXVI, *Aux amis et sœurs de feu Claude* (lisez Jean) *Perréal*. — Jean Perréal mourut probablement en 1528. Voy. Charvet, *Jean Perréal*.

pouvons au contraire juger du talent de Jean Bourdichon, auteur probablement unique du *Livre d'heures d'Anne de Bretagne*, terminé en 1508. L'admirable triptyque de Moulins (sacristie de la Cath.) attribué à B. Ghirlandajo doit être rendu à Bourdichon ou à Perréal[1]. C'est l'œuvre la plus importante qui nous reste de l'ancienne école française, dont le mérite trop dédaigné vient de s'affirmer d'une façon décisive dans l'Exposition des primitifs français ouverte à Paris en 1904.

Architecture de la Renaissance. — Première période. — Palais de justice de Rouen. — Albi. — Georges d'Amboise. — L'architecture française produit alors des chefs-d'œuvre, où le style gothique, surtout dans les monuments civils, se transforme en s'accommodant avec les formes rectangulaires (divisions des fenêtres en croisées rectilignes). Le *palais de justice de Rouen*, plus encore que l'*hôtel Cluny*, l'*hôtel d'Alluye*, ou l'aile la plus ancienne du *château de Blois*, est resté le type des monuments de ce style[2]. Il est l'œuvre de *Roland Leroux* et de *Roger Ango*. Un style franchement gothique est conservé dans les monuments religieux comme en témoigne le portail de N.-D. de Rouen, œuvre de R. Leroux, et l'*église Saint-Maclou* dans la même ville. Le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen, préside à ces travaux. A la même époque appartient la décoration de la cathédrale d'Albi. Son porche, en pierre blanche, véritable dais porté sur des piliers, produit un merveilleux effet en se détachant

1. Si la partie centrale (*Vierge entourée d'anges et de saints*) rappelle l'Italie, les volets (*Pierre de Beaujeu et Anne de France, accompagnés de leurs patrons*) sont essentiellement français. Des raisons historiques expliquent que le Bourbonnais et l'Auvergne fussent alors un centre artistique et Anne de Beaujeu montra, comme protectrice des arts, sa hauteur de vue accoutumée. Signalons encore la *Pietà* de Villeneuve-lez-Avignon (1470) aujourd'hui au Louvre, les peintures de l'ancienne salle du chapitre de la cathédrale du Puy (*Arts libéraux*). Voir aussi pour la fin du XV[e] siècle les œuvres citées p. 411.

2. L'*hôtel de la Trémoille*, rue des Bourdonnais, a été détruit à la fin du règne de Louis-Philippe (fragments à l'École des beaux-arts).

sur la masse rouge de la construction de briques; le jubé et la clôture du chœur, avec ses dentelles et ses ciselures de pierres, est d'une richesse et d'une élégance inouïes. L'école française domine dans l'ornementation, et l'influence flamande dans les personnages. Ces travaux ont été faits de 1473 à 1502 pour l'évêque Louis Ier d'Amboise. Les peintures de sa voûte et de ses chapelles sont banales et ne doivent pas être examinées en détail, mais ont un remarquable effet d'ensemble; elles sont l'œuvre d'une colonie de peintres décorateurs italiens appelés par Louis II d'Amboise, neveu et successeur de Louis Ier (1502-1513). Les d'Amboise se placent au premier rang parmi les protecteurs des beaux-arts. Le plus illustre, le cardinal de Rouen, est le vrai Mécène du temps et le véritable initiateur de la Renaissance en France. Par les travaux faits sous ses auspices en Normandie, nous voyons cependant qu'il ne méprisait pas le style français. Le *château d'Amboise,* auquel il fit travailler dans le même temps, marque le passage du manoir féodal à l'habitation seigneuriale. Ses tours massives lui conservent un air de forteresse, mais se mêlent à des constructions plus élégantes. Lorsqu'il se fit construire, à Gaillon, une demeure nouvelle, les grosses tours disparurent. *Gaillon* est l'œuvre, non d'artistes italiens, mais d'architectes tous français (*Guill. Senault*, *Pierre Fain*, *Pierre de Lorme*, *Colin Biart*, *Pierre Valence*). Il n'en reste que des fragments. Mais *Chaumont-sur-Loire* et *Meillant* font encore honneur à la famille d'Amboise.

Deuxième période. Style François Ier. — Chambord. Chenonceaux. — Bientôt dans les diverses parties de la France s'élèvent des habitations de plaisance, transformation d'édifices anciens ou constructions complètement nouvelles. Les murs y sont percés de larges fenêtres; partout s'introduisent l'air et la lumière; l'on y dispose des pavillons, des jardins, des parterres, des fontaines.

« De tous côtés, dit M. Bayet, se développe une ornementation riche, capricieuse, où se confondent les détails, gothiques, antiques, italiens. La demeure n'en reste pas moins bien française, mais ouverte cependant à toutes les curiosités et à toutes les influences qui agissent alors sur notre société. » Dans cette architecture nouvelle nos architectes occupent le premier rang. Ils égalent les Italiens par l'ensemble de leurs qualités, et l'emportent même par la force et la souplesse de l'imagination, par l'ingéniosité du plan, surtout par la logique et l'appropriation de l'édifice à sa destination. Lorsque les principes de la Renaissance eurent complètement dominé, *Philibert Delorme,* qui avait étudié avec passion les monuments antiques et modernes de l'Italie, disait encore qu'« il vaudrait mieux ne savoir faire ornements ni enrichissements de muraille, et bien entendre ce qu'il faut pour la santé et la conservation des personnes et des biens ». *Chambord,* commencé en 1523, est le type accompli du style François Ier.

Aux extrémités de son rectangle de 156 mètres sur 107, il conserve encore de larges tours rondes terminées par des toits coniques arrondis. Il était environné autrefois de fossés. On les a maladroitement comblés ; ce qui, en diminuant d'autant la hauteur des murs, donne peut-être à l'ensemble un certain aspect de lourdeur qui n'est pas imputable au projet primitif. Lorsque, au bout d'une longue allée coupée à travers un parc immense, Chambord, ce Versailles du XVIe siècle, apparaît avec ses pavillons, ses terrasses, ses galeries, ses cheminées, ses toits de plomb, ses balcons, ses tourelles, ses flèches, ses clochetons, il produit un effet vraiment merveilleux. Un ambassadeur vénitien affirmait n'avoir jamais rien vu de supérieur à ce bel édifice, qui semblait réaliser à ses yeux les descriptions que font les poètes des palais enchantés de Morgane ou d'Alcine. Charles-Quint y rencontrait « comme un résumé de ce que peut enfanter l'industrie humaine ». On admire surtout à l'intérieur l'escalier en spirale, à doubles rampes superposées, surmonté de la lanterne si justement cé-

lèbre. Le nom de l'architecte de Chambord était resté inconnu; on sait aujourd'hui qu'il faut attribuer ce chef-d'œuvre à *Pierre Trinqueau*, dit *Neveu*, originaire de Blois ou d'Amboise, qui fut aidé de *Denis Sourdeau* et *Jacques Coupeau.*

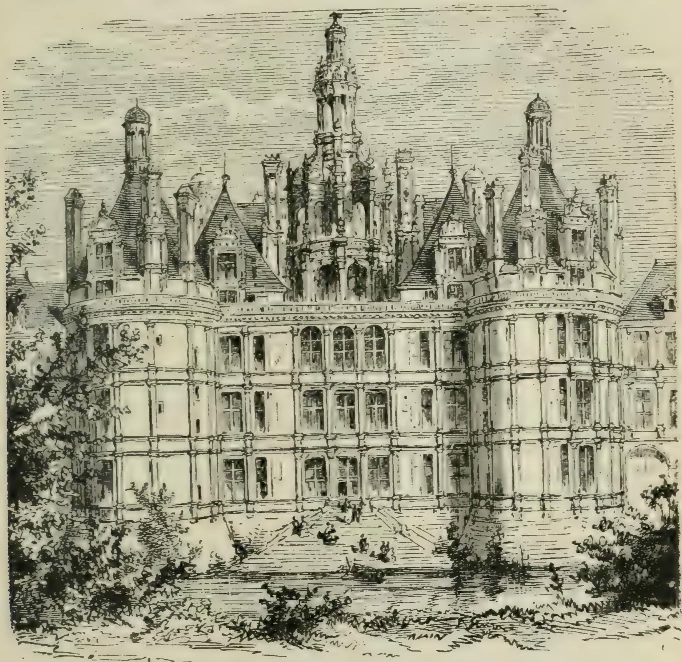


Fig. 236. — Chambord, avec son fossé, aujourd'hui comblé

On ignore le nom de l'architecte qui a donné le plan de *Chenonceaux*, château non moins original que Chambord. On sait que la partie construite sur un pont qui traverse le Cher, et dont les grosses piles contiennent les cuisines, est de Ph. Delorme. Que d'œuvres mériteraient d'être successivement décrites, tant elles diffèrent entre elles! Contentons-nous de signaler, à titre d'exemple, l'aile dite de François Ier, à *Blois*

avec son merveilleux escalier. *Azay-le-Rideau, Châteaudun, Assier, la Rochefoucauld,* œuvre d'*Antoine Fontan; Valencay, Madrid* au bois de Boulogne, détruit en 1826, œuvre de *Pierre Gadier,* de *Gatien* et *Jean François* qui avaient décoré la façade de grandes plaques d'émaux peints, aujourd'hui au musée de Cluny, et de terres cuites émaillées; *Saint-Germain,* où travailla *Pierre Chambiges; Villers-Cotterets,* œuvre de *Jacques* et *Guillaume Lebreton.* G. Lebreton travailla également à Fontainebleau à côté des artistes italiens Rosso, Serlio, etc.[1].

Les mêmes qualités se montrent dans les constructions municipales et les habitations privées. L'hôtel de ville de Châlons, monument admirable détruit en 1773, et que l'on ne connaît plus que par des gravures; l'*hôtel de ville d'Arras,* œuvre de *Jean Caron;* l'*hôtel Pincé* à Angers, œuvre de *Jean de Lespine;* la *maison de Diane de Poitiers* et l'*hôtel du Bourg-Théroulde* à Rouen; plusieurs maisons d'Orléans; l'*hôtel Dassezat,* l'*hôtel Lasbordes* à Toulouse; l'*hôtel Cujas* à Bourges, la *maison de François Ier,* transportée pierre à pierre des environs de Fontainebleau au *Cours la Reine* à Paris, etc., sont des modèles d'élégance et d'harmonie. Un des traits caractéristiques de la décoration de ces diverses constructions, c'est l'emploi de grands médaillons de pierre où l'on place un sujet, le plus souvent une figure (château d'Assier, château de Pau, château d'Oyron, etc.).

Troisième période. Style Henri II. — Catherine de Médicis. — Pierre Lescot. Le Louvre. — Philibert Delorme. Les Tuileries. — Les éléments inspirés de l'architecture antique commencent à tenir une plus grande place dans les monuments élevés à partir des dernières années de François Ier; les architectes de ce temps-là sont déjà des écrivains et des théoriciens. Après Paris, l'Ile-

1. Fontainebleau forme un résumé de notre architecture princière de Charles VIII à Louis XV. — Rabelais, dans sa description de l'abbaye de Thélème, nous donne un type idéal d'une magnifique habitation du temps de François Ier, avec théâtre, cirque, galerie de tableaux, bibliothèque. — Écoles d'architecture de cette époque : de *la Loire* (avec l'école spéciale d'*Orléans* pour foyer), *Française, Bourguignonne, Normande,* de *Troyes, Auvergnate, Toulousaine.*

de-France, et la région de la Loire, les principaux centres de l'art furent alors la Normandie (Caen), la Champagne (Troyes) et la région de Toulouse. Des bâtiments carrés sont généralement substitués aux tours rondes pour les angles des édifices réguliers. Au château d'Écouen, élevé de 1540 à 1547 pour le connétable de Montmorency, *Jean Bullant* (1510-1578) a, dans les quatre façades de la cour intérieure, toutes différentes, cherché les ordonnances variées dont l'antiquité et l'Italie donnaient des modèles. *Androuet du Cerceau* est surtout connu par son *Recueil des plus excellents bâtiments de France,* qui nous a conservé l'image de tant de belles œuvres détruites depuis. Deux noms dominent alors tous les autres : *Pierre Lescot,* architecte du Louvre, et *Philibert Delorme,* l'architecte des Tuileries.

Pierre Lescot (1510-1578), sire de Clagny, était un conseiller au parlement de Paris et un ami de Jean Goujon. On railla d'abord le magistrat qui se faisait architecte par goût ; mais en présence du *jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois* (1541-1544), de l'*hôtel de Ligneris,* depuis l'*hôtel Carnavalet* (1544-1546), on fut bien obligé de reconnaître en lui un des premiers artistes de son temps, et l'on ne s'étonna plus de voir François Ier (1546) le charger de construire un *nouveau Louvre,* à la place de celui de Charles V. Ces travaux étaient à peine commencés lorsque François Ier mourut. Mais les arts allaient retrouver dans sa belle-fille un appui non moins éclairé et non moins dévoué. Les crimes politiques de Catherine de Médicis ne doivent pas nous empêcher de reconnaître qu'elle continua avec succès, en France, les traditions de son aïeul Laurent le Magnifique, de son oncle Léon X en Italie. Elle unissait dans le même sentiment les lettres et les arts. Pendant que les Tuileries étaient en construction, Ronsard ayant voulu pénétrer dans le palais, à la suite de Catherine de Médicis, *Philibert Delorme* (1515-1570), que le poète avait raillé en divers endroits de ses écrits, fit fermer les portes devant lui. La reine, informée de cet incident, adressa les plus vifs reproches à

l'architecte : « Souvenez-vous, lui dit-elle assez haut pour être entendue de toute la cour, que les Tuileries sont dédiées aux Muses [1]. »

L'activité déployée dans la construction des Tuileries explique pourquoi, à partir de 1564, les travaux du Louvre ne tardèrent pas à être fort ralentis. Pierre Lescot ne put élever que la façade occidentale, modifiée depuis, mais dont on peut dire encore ce que disait un contemporain, qu'« elle est tellement enrichie de toutes sortes d'architectures, avec symétrie et beauté si excellente, qu'à peine en toute l'Europe ne se trouvera la seconde ». D'ailleurs, du vivant même de Lescot et de Delorme, Catherine songea à joindre son palais des Tuileries à la demeure royale du Louvre. *Pierre Chambiges* acheva la petite galerie entre le Louvre et la Seine, et éleva l'étage inférieur du pavillon Lesdiguières.

Pour revenir à Philibert Delorme, il est difficile de juger aujourd'hui de son talent, les *Tuileries*, *Meudon*, ayant été détruits, et une partie seulement d'*Anet* ayant été préservée. Mais nous ne pouvons oublier que nul architecte n'a su mieux réunir la théorie à la pratique. S'il est porté vers les hautes conceptions, s'il a écrit une *Règle générale d'architecture des cinq manières de colonnes, à l'exemple de l'antique, suivant les règles et doctrines de Vitruve* (1568), il a publié aussi de *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais*. Dans son *Traité complet de l'art de bastir*, il pose, un des premiers, les règles de la coupe des pierres; enfin il a donné son nom à un système de charpente qui a réalisé un grand progrès.

Architecture religieuse : H. Sohier. — Au temps où l'on construit les Tuileries, l'architecture reste souvent gothique pour les monuments religieux. Dans des châteaux tels qu'Écouen, construit tout à fait dans le nouveau style, la chapelle est encore ogivale. Le *chœur de Saint-Pierre de Beauvais* est achevé en 1555. La croisée de l'édifice est surmontée, par *Jean Wast* le fils et par *François Maréchal*, d'une tour carrée terminée en pyramide et voûtée en ogive. Cette tour laissait voir du pavé du transept l'extrémité de sa flèche, à 50 mètres du sol; elle s'écroula en 1573. Le goût nouveau uni au plan

1. Fremy, *les Poèmes de Catherine de Médicis*

et au système général des constructions précédentes se montre à *Saint-Michel de Dijon*, attribué, à tort dans son ensemble, à *Hugues Sambin*, élève de Michel-Ange; *Saint-Eustache*, à Paris, par *Pierre Lemercier* et *David*, qui y imitent visiblement Notre-Dame; dans plusieurs églises de Troyes, où l'incendie de 1534 vint donner beaucoup de travail à *Dominique le Florentin*, *Gérard* et *Jean Faulchot*, *François Gentil*. Les *Grappin* à Gisors introduisent dans les églises le style de P. Lescot au Louvre. Mais le chef-d'œuvre de l'architecture religieuse de cette époque est le *chevet de Saint-Pierre de Caen* par *Hector Sohier* (vers 1525), édifice qui est vraiment d'un caractère nouveau et témoigne d'une richesse d'imagination rare unie au goût le plus délicat. A son école, sinon à sa direction même, se rattachent les trois chapelles de *Saint-Jacques de Dieppe*, élevées aux frais du célèbre armateur Jean Ango, et la *chapelle de la Vierge à la Ferté-Bernard*.

Dans ces diverses constructions on voit appliqué un nouveau système de couverture pour remplacer la voûte proprement dite. Les nervures de la voûte gothique sont conservées ; mais au lieu de recevoir directement sur leur courbe la maçonnerie, elles portent, au moyen de tympans ajourés ou d'arcatures, des dalles à peu près horizontales constituant un plafond de pierre légèrement courbé. Les plafonds sont couverts de sculptures d'une grande richesse et ornés de clefs pendantes qui sont de véritables orfèvreries de pierre. Ce luxe d'ornementation s'adapte encore mieux au système de voûte dont l'église de *Tillière* (Eure) et le cloître de Belem (*V*. fig. 239) nous présentent des modèles. Il n'y a plus de croisées d'ogives. Les nervures se dédoublent à leur naissance et arrivent à former un système de panneaux triangulaires autour de losanges centraux. Le plafond est ainsi soutenu par une sorte de réseau de pierre. Malheureusement, si le XVIe siècle a beaucoup édifié, il a aussi beaucoup détruit, et la liste serait longue des ruines que les guerres de religion ont accumulées sur notre sol, surtout dans la vallée de la Loire.

Sculpture. — Jean Goujon. — Germain Pilon. — Pierre Bontemps. — Nos sculpteurs égalent au moins

nos architectes. La famille italienne des *Justi,* qui s'établit à Tours et dont l'œuvre capitale est le tombeau de Louis XII à Saint-Denis, où l'on remarque, dans les statues couchées du roi et de la reine, des détails d'un réalisme si étrange, se rattache en grande partie par son style à l'école française. *Ponce Trebatti* et Benvenuto Cellini lui-même ne valent pas *Jean Goujon* et les meilleurs de ses contemporains français.

On sait aujourd'hui que Jean Goujon, né vers 1515, ne fut pas une des victimes de la Saint-Barthélemy, mais mourut avant 1568 en Italie, à Bologne, où on le trouve établi en 1563. Il avait travaillé d'abord aux *portes de Saint-Maclou,* à Rouen; venu ensuite à Paris, il est employé par son ami Pierre Lescot aux divers travaux que dirige cet architecte (*jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois,* dont le musée a recueilli entre autres un admirable *Ensevelissement du Christ, Louvre, fontaine des Innocents*). Quoiqu'il ait fait surtout des bas-reliefs, la *Diane d'Anet* (Louvre), les *Cariatides* de l'ancienne salle des Gardes, aujourd'hui première salle du Musée de la sculpture antique, montrent qu'il savait conserver dans ses statues, fussent-elles de grande dimension, cette élégance sans mièvrerie qui l'a fait surnommer le Corrège de la sculpture. On y retrouve aussi cette parfaite convenance de la sculpture avec la construction qui exige de la part des sculpteurs des sacrifices qu'ils ne sont pas toujours disposés à faire. Cet artiste, gracieux avant tout, est aussi d'une science rare. Un critique moderne, admirant comment dans les bas-reliefs de la fontaine des Innocents le maître a pu rendre l'effet de sa composition avec si peu de saillie, ajoute avec raison : « Il y a là une entente merveilleuse de la lumière et de l'ombre, et une science dans le rendu des raccourcis dont on est émerveillé. »


Fig. 237. — Tête de la Diane de Jean Goujon.

J. Goujon a fait aussi des bustes pleins de finesse et d'élégance; mais en cela il fut dépassé par *Germain Pilon*

(?1535-1590?) qui a un talent plus varié et peut-être plus ferme.

La statue de bronze de *René de Birague* et la statue de marbre de sa femme *Valentine Balbiani* comptent parmi les sculptures les plus expressives de notre école. La femme du puissant ministre est représentée dans la force de l'âge, à demi couchée, dans une attitude pleine de distinction, et couverte des vêtements riches et compliqués du temps. L'artiste a placé au-dessous un bas-relief représentant la même personne décharnée, ruinée par la vieillesse et la mort, dans un linceul qui la couvre à peine. Il n'a reculé devant aucun détail, même les plus cruels, pour accentuer le contraste, mais cette figure, quoique immobilisée et malgré ses yeux éteints, a un caractère de noblesse supérieur à celui de la brillante dame de cour. C'est là comme un résumé d'une oraison funèbre de Bossuet. C'est la transformation, par un art supérieur, du sentiment exprimé si souvent au moyen âge dans les danses macabres. Cependant l'œuvre la plus connue de G. Pilon est le groupe désigné sous le nom des *Trois Grâces*. L'urne quelles soutiennent était destinée à contenir le cœur de Catherine de Médicis.


Fig. 238. — G. Pilon. — Les Trois Grâces.

Il travailla sur les plans de Ph. Delorme au *tombeau de François Ier,* dont la plus grande part, es bas-reliefs inférieurs et les statues, revient à *Pierre Bontemps*. Les

bas-reliefs, représentant les grandes victoires du règne, Marignan, Cérisoles, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'art moderne. Jac. Chanterel, Amb. Perret, Ponce Jacquiau, G. Pilon firent le reste. G. Pilon exécuta avec *Ponce Jacquiau*, *Frémyn Roussel* et *Laurent Regnauldin*, le *tombeau de Henri II*, dont P. Lescot fut l'architecte.

Les écoles provinciales. — Les écoles provinciales rivalisent avec les sculpteurs qui travaillent à Paris. A Rouen nous trouvons les bas-reliefs de l'hôtel de Bourg-Théroulde, représentant l'*Entrevue du Camp du drap d'or;* puis dans la cathédrale le *tombeau de Louis de Brézé*, auquel a travaillé peut-être J. Goujon, et le *tombeau des deux cardinaux d'Amboise,* œuvre de Roland Leroux aidé de *Desaulbaux*, *Therouyn* et *André le Flament*. A l'école de Normandie on peut rattacher la célèbre série de groupes connue sous le nom de *Saints* de Solesmes, qui embrasse toute la période de la Renaissance. L'*Ensevelissement du Christ* est daté de 1496, et la *Chapelle de la Vierge* de 1553. Cette chapelle contient environ quatre-vingts statues ou bustes. On y admire surtout les grands ensembles : l'*Évanouissement*, l'*Ensevelissement*, l'*Assomption*. La tête de la morte, dans l'*Ensevelissement*, est un morceau admirable. D'après le livre du R. Dom. de la Tremblaye sur Solesmes, ces sculptures seraient l'œuvre de *Jean Desmarais* et de *Jean Giffart*, l'architecture étant de *Jean de l'Espine*. En Languedoc domine le nom de *Bachelier* (*portail de la Dalbade*) ; dans le Limousin on cite surtout le *jubé de la cathédrale de Limoges*, et le *tombeau de Jean de Langeac*, œuvre de Jacques d'Angoulême, qui jouit à Florence d'une grande réputation. En Lorraine, *Léger Richier* (St-Mihiel 1500 — Genève 1567), est un réaliste émouvant (*Mise au tombeau* et *Crucifiement* à St-Mihiel, *Tombeau de Philippa de Gueldre* à Nancy). En Picardie, *Jean Trupin* achève les stalles d'Amiens (1522). Dans l'Ile-de-France, *Philippe Pot* sculpte la porte méridionale de Beauvais, où sont représentées, entre autres, les sibylles; *François Marchand* continue la clôture du chœur de Chartres. Mais le nom le plus remarquable de cette région est Jean Cousin.

Jean Cousin. — *Jean Cousin*, né à Soucy, près de Sens, en 1500, mourut en 1589. On lui conteste la *statue de l'amiral Chabot*, œuvre capitale du Louvre, et qu'il est singulier de trouver anonyme; mais il reste le premier peintre français de son temps. On peut en juger surtout aujourd'hui par ses peintures sur verre. Ce genre de peinture produit, au moment de disparaître presque complètement, des chefs-d'œuvre. Les verrières de J. Cousin à Saint-Gervais (*Martyre de saint Laurent*, imité de la fresque de Michel-Ange), à Sens (*Auguste et la Sibylle*), à la chapelle de Vincennes (*Jugement dernier*); celles de *Pinaigrier* à Saint-Merry (*Légende de Joseph*), à Saint-Gervais de Paris, à Saint-Père de Chartres; de *Jehan de Sens*, le maître de J. Cousin, à la cathédrale de Sens; d'*Arnauld de Moles* à la cathédrale d'Auch; les verrières, anonymes en partie, de l'église de Montmorency, de la cathédrale de Moulins, des chapelles d'Écouen et de Chantilly; ce qui reste des grisailles sur l'*Histoire de Psyché* à Chantilly, provenant d'Écouen, peuvent commencer à mériter le reproche de détourner la peinture sur verre de son caractère propre et de chercher à faire des vitraux, des tableaux transparents[1]; mais, considérées en elles-mêmes, ce sont des œuvres d'une composition riche et variée qui comptent parmi les plus importantes de l'école française. Il ne reste rien des fresques que J. Cousin a faites à Chambord, et ses tableaux anthentiques se font rares (*Descente de croix* à Mayence, *Eva Prima Pandora* à Sens, *Jugement dernier* au Louvre). Dans le *Jugement dernier*, tableau de dimensions médiocres, mais composition à très nombreux personnages, dans l'Ève, figure de grandeur naturelle d'un style élégant et fier, l'imitation italienne est visible. Mais il est une exception, et en peinture c'est l'influence flamande qui domine.

1. Surtout à partir de l'application des émaux, qui permet de juxtaposer des teintes différentes, vers 1550.

La peinture. Les Clouet. — La peinture française occupe d'ailleurs alors une place médiocre à côté des autres arts. Le nom le plus remarquable est celui des *Clouet*, originaires de Belgique. Ils ont fondé une véritable école, à laquelle appartiennent *Quesnel*, *Foulon*, *Dumoutier*, qui sont plutôt des dessinateurs. Le plus célèbre des Clouet, *François Clouet* (1500-1572), dit *Jehannet*, a laissé des portraits[1] d'une race finesse, et ajoute à la précision des Flamands une élégance bien française (*Élisabeth d'Autriche*, femme de Charles IX, Louvre).

Moins que l'Italie, la Flandre et l'Allemagne, notre école produit alors des tableaux et même de grandes peintures murales. Nous avons rappelé les peintures militaires de Perréal. On sait que François Clouet avait peint pour Catherine de Médicis des sujets divers, qui, placés au Luxembourg par Marie de Médicis, ont disparu depuis (*Soldats donnant un assaut*, *Personnages dans une galerie*, *Catherine de Médicis recevant un ambassadeur*, *le Cardinal Charles de Lorraine couronnant Henri II*). Nous avons encore le tableau énigmatique de Chantilly, qui nous est revenu de Lithuanie (le tableau du musée de Rouen), les peintures de Simon de Châlons dans la sacristie de Saint-Agricol, à Avignon, les fresques, la grande galerie du château d'Oiron (*L'Énéide*), par *Nicolas Jallier* (1550). En tous cas, nous n'avons pas assez de documents pour pouvoir porter un jugement très motivé sur ce point.

Céramique. Palissy. Fabrique d'Oiron. — Est-ce à dire que nos artistes manquent du don de la composition? Tant s'en faut. Nous l'avons constaté dans nos verrières; nous le retrouvons dans nos arts industriels. Le XVIe siècle est un des plus

1. Les plus importants sont en Angleterre : par exemple *Catherine de Médicis et ses enfants*, au château Howard, prés d'York. Le Louvre vient d'acquérir un admirable portrait de grandeur naturelle par Clouet (le naturaliste Guth). Le goût des portraits historiques était répandu en France. François Ier fit exécuter à grands frais pour une galerie de Chambord les portraits de tous les savants grecs qui cherchèrent un refuge en Europe, au moment de la conquête turque (J. Loiseleur, *Résidences royales de la Loire*). Beauregard, près Cheverny, contient une galerie de 363 portraits historiques de Philippe VI à Louis XIII, formée au commencement du XVIIe siècle. A Lyon, florissait le peintre *Corneille*.

beau temps de la céramique et de l'émaillerie française, pour la forme comme pour l'ornementation. Le nom de *Bernard Palissy* (1510-1589) est resté populaire. C'était un esprit supérieur, qui mérite plus d'estime pour ses idées scientifiques que pour ses *rustiques figulines*, quelque brillantes que soient leurs couleurs, quelque ingénieuse et naïve que soit leur composition. Ses faïences, en effet, n'ont pas eu grande action sur notre industrie, l'auteur tenant avec grand soin ses procédés secrets. La fabrique de Saint-Porchaire, dont les œuvres si rares, anciennement appelées faïences Henri II, puis d'Oiron, ont exercé longtemps la sagacité des antiquaires, ne dura guère qu'une quarantaine d'années ; elle est la plus originale des fabriques françaises, avec celle qui fut fondée par *Hélène Gouffier*, née de Hangest, dans son château d'Oiron, près de *Thouars*. Hélène Gouffier en dirigea elle-même les travaux jusqu'à sa mort, en 1537. Rouen se ressent d'abord de l'influence italienne ; mais elle ne devait pas tarder à égaler, sinon à surpasser les Italiens, et à servir de modèle à son tour. Son potier le plus remarquable est alors *Michel Abaquesne*, qui fit le parement en carreaux de faïence du château d'Écouen (1542), aujourd. en partie à Chantilly (*Mutius Scævola*, *Curtius*). Citons aussi les céramiques architecturales du Pré d'Auge, avec ses pignons étagés, dont plusieurs sont conservés au château de Ferrières. A la fin de ce siècle et au commencement du siècle suivant appartiennent le *carrelage de la galerie des portraits au château de Beauregard*, œuvre unique, représentant une armée du temps en ordre de bataille.

Les émailleurs de Limoges. Léonard Limousin, etc. — Nos faïenciers, malgré leur mérite, doivent céder le pas à nos émailleurs. Limoges fut alors le principal centre de l'émaillerie en Europe. Les émaux peints sont substitués généralement aux cloisonnés. *Léonard Limousin* (? 1505-1580), malgré la spécialité à laquelle il se restreint, est un des grands artistes de la Renaissance ; il représente sur ses plaques, coupes, vases, coffrets, etc., les sujets les plus divers (portraits, scènes mythologiques, religieuses, historiques), avec une aisance qui se joue des difficultés techniques, et un style qui donne aux moindres de ses sujets une valeur indépendante de ces difficultés. Il a des émules et des rivaux dans *Jean Limousin*.

dans les *Pénicaud*, dans *Pierre Remond, Pierre* et *Jean Courteyss, Jean* et *Susanne Court. Martin Didier.*

Orfèvrerie. — Ébénisterie. — Nos orfèvres méritent au moins la même admiration. Il ne reste à peu près rien de *Robert Bourgonnière, Jacques Even, Jean Delvaux;* nous connaissons mieux *Briot, Wœiriot, Étienne Delaune, Delahaye,* dont nos collections contiennent des œuvres plus simples et plus élégantes dans leurs formes que celles du moyen âge, mais aussi d'une grande richesse. Le casque et le bouclier de Charles IX avec leur revêtement d'or émaillé, l'armure dite de Henri II, sont des pièces merveilleuses. Les mêmes qualités supérieures se montrent dans les œuvres d'ébénisterie, que l'on peut classer en diverses écoles : Normandie, Bretagne, Bourgogne, Lyon, Auvergne, Toulouse, l'Ile-de-France. Des architectes comme *Bullant* et *Ducerceau* donnent des modèles aux ébénistes. D'ailleurs les costumes eux-mêmes, lorsqu'ils ne tombent pas dans l'exagération, s'harmonisent heureusement avec tout ce qui les entoure, et nous savons que, là aussi, des peintres de grande situation, comme Jean Perréal et Bourdichon, étaient parfois chargés de donner des patrons d'habits et de broderies.

Angleterre. Style Tudor. Style Élisabeth. — L'Angleterre, qui dans l'ordre politique devait se distinguer du reste de l'Europe, et qui devait rompre si complètement avec la tradition catholique, conserva cependant plus longtemps que les autres pays l'ancienne architecture. Au style *Tudor*[1] succède le style dit *Élisabeth,* qui n'est encore qu'un gothique mitigé, quoique le principal architecte du temps, *John Shute,* et ses élèves *Thorpe* et *Smithson,* qui avaient étudié en Italie, y introduisent quelques éléments classiques (*collège de Chapter-House* à Londres, *château de Kirby*).

Espagne et Portugal. Style plateresque et manoelin. Séville, Belem. — Style classique. Berruguete. — En Espagne, où le gothique mêlé d'éléments moresques persiste jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle (style Mudejar, v. p. 259), apparaît dès le second quart de ce siècle un style architectural

1. Il brille dans la chapelle Henri VII (à Westminster), dont le plafond, avec ses pendentifs à jour, a été appelé *le ciel des sculpteurs.*

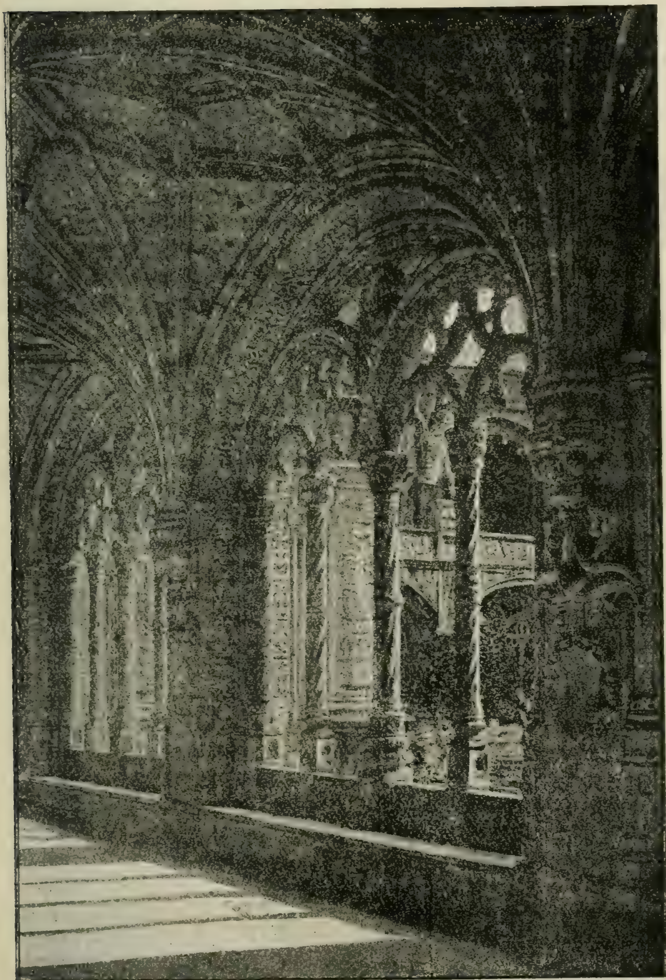


Fig. 239. — Cloître de Belem. (Style manoelin ou plateresque.)

nouveau. La découverte de l'Amérique, jetant brusquement en Espagne des quantités considérables de métaux précieux, avait donné une grande extension à l'orfèvrerie. On avait eu recours, pour mettre en œuvre ces richesses, aux modèles de l'Italie, en laissant subsister en partie le style national, déjà très chargé d'ornements. Il arriva que l'architecture, qui avait été si souvent imitée par l'orfèvrerie, l'imita à son tour, et l'on eut le style *plateresque* (de *plata,* argent, *platero,* orfèvre), dont nous trouvons des exemples caractéristiques dans l'église de *San-Domingo à Salamanque,* dans les travaux du Français Philippe Vigarny ou Ph. de Bourgogne à *Burgos,* dans la façade de l'*hôtel de ville à Séville.*

Un style analogue régnait alors dans le Portugal, brusquement enrichi également par ses établissements de l'Afrique et des Indes. Il reçut le nom de style manoelin (du roi Emmanuel le Fortuné). Ce prince, pour célébrer le succès de l'expédition de Gama, fit construire à Belem, par *Boutaca, J. de Castilho* et un Français nommé *Nicolas,* une église magnifique qui est le chef-d'œuvre du genre, et près de laquelle *Garcia de Rezende* éleva une tour « robuste et pompeuse[1] ».

La même surcharge, la même patience extraordinaire dans l'ornementation, se retrouve dans la statuaire; par exemple dans les monuments funèbres de la *cathédrale de Grenade* (*tombeaux de Ferdinand, d'Isabelle, de Philippe le Beau, de Jeanne la Folle*) et de la chartreuse de Miraflores, près Burgos (*tombeau de l'infant don Alonzo*). Les armures ou les robes de marbre sont couvertes d'une profusion d'ornements imitant la ciselure, la broderie ou la tapisserie, simulant les pierreries ou les fourrures. On ne peut se dispenser de signaler aussi les retables de dimensions exceptionnelles, communs en Espagne, et dont les plus remarquables pour cette époque sont ceux d'Astorga, œuvre d'*Esteban Jordan* et de *Becerra;* de Saragosse, par *Damian Forment;* de Medina-del-Rio-Seco, œuvre de *Gaspard Herrera*. Parmi les sculpteurs nous retrou-

1. Palustre. — L'influence française, surtout normande, a été décisive sur l'art portugais de la Renaissance (Eude, au Congrès des Soc. sav., 1896). Le Portugal a alors un peintre éminent, *Nuño Gonçalvez.* Le style plateresque apparaît en Italie (par ex. dans la façade de la chartreuse de Pavie qui procède elle-même d'Orvieto) et dans certains hôtels de ville des Pays-Bas. Mais il n'y a pas là de mouvement général. Comparer les pagodes de l'Inde et de l'Indo-Chine.

vons *Ph. Vigarny*, originaire de Langres, qui sculpta entre autres, de 1507 à 1512, les merveilleuses stalles de Burgos, et travailla aussi à celles de Tolède, où il eut pour collaborateur *Alonzo Berruguete*. Cependant Berruguete devait surtout contribuer à répandre le goût classique, que *Ximénès* avait déjà favorisé (*université d'Alcala*). Berruguete (?1480-1561) est le plus grand artiste espagnol du temps. Il avait été en Italie l'élève de Michel-Ange, et fut comme lui peintre, sculpteur, architecte. Il construisit pour Charles-Quint, dans le style gréco-romain, le palais de Grenade (à l'Alhambra) et le nouvel Alcazar de Tolède. A la fin du siècle s'élève pour Philippe II, dans un paysage désolé de la Sierra Guadarrama, le monument le plus différent du style plateresque que l'on puisse imaginer, le triste *Escurial*, qui, malgré l'originalité de son plan, est bien, dans sa nudité plutôt monotone que sévère, un des plus ennuyeux monuments qui existent[1]. Cependant la même époque a vu s'étaler le style extravagant auquel *Churriguera* a donné son nom.

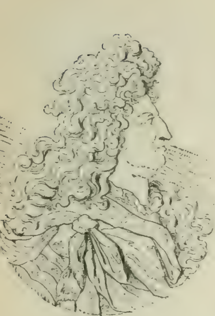
Peinture. Navarette (el Mudo). — La peinture espagnole présente des noms que la postérité a conservés, tels que *Vicente Joanes* (?1523-1579), *Francisco Ribalta* (?1555-1628), les fondateurs de l'école de Valence; *Louis de Vargas* (?1502-1567), le fondateur de l'école de Séville (*Adoration des Bergers*, cathédrale de Séville); *Rinçon* (1446-1500), peintre habituel de Ferdinand le Catholique; *Pedro Berruguete*, père d'Alonzo (un *Autodafé* du musée de Madrid); *Cespedès* (1538-1608), qui fut à la fois peintre, sculpteur, architecte, érudit, linguiste et poète; *Sanchez Coello* (1515-1590), peintre favori de Philippe II (portraits de la famille royale, peintures de l'Escurial); *Pantoja de la Cruz* (1551-1609), ami et rival de Coello; *Moralès* (1509-1586), âme ardente d'artiste et de chrétien dont les œuvres se recommandent aussi bien par la conscience et l'originalité de l'exécution que par l'intensité pénétrante du sentiment religieux qui lui a valu le surnom de

1. Voy. cependant la description de Th. Gautier (*Voyage en Espagne*, chap. IX). Ce monument, élevé en souvenir de la victoire de Saint-Quentin, remporté par Philippe II, le jour de Saint-Laurent, a la forme de gril. Le manche du gril est formé par l'église. Il est l'œuvre de *Jean de Tolède*, de *Herrera* et du Français *Louis de Foix*, auteur de la tour de Cordouan. Dans le style italien, la Chapelle des neuf rois à la Cath. de Tolède par *Covarrubias* (1546) est un chef-d'œuvre.

el Divino (*le Christ à la colonne*, à Madrid, *Notre-Dame-de-la-Solitude* à Tolède); enfin *Navarette* (1526-1579), surnommé *el Mudo*, le Muet. Ce peintre est comme une curiosité de l'histoire de l'art. Quoique sourd-muet de naissance, Navarette arriva fort jeune à avoir un très grand talent, qui n'a nullement besoin de se recommander de l'infirmité de l'artiste. Ses tableaux, où l'on reconnaît l'influence du Titien, dont il avait été chercher les leçons en Italie (*Martyre de saint Jacques, Nativité*, de l'Escurial, etc.), comptent parmi les meilleurs qui aient été exécutés alors en dehors de l'Italie. Mais l'école espagnole ne devait vraiment se constituer qu'au siècle suivant.

Extension de l'art espagnol et portugais en Amérique et dans l'Inde. L'art américain avant la conquête. Les jardins du Mexique. — Un des résultats des grandes découvertes faites par les Portugais et les Espagnols fut de donner à l'art de la Péninsule hispanique une extension considérable. L'art portugais se répandit jusqu'à l'extrême Orient (*cathédrales de Goa, de Malacca*); l'art espagnol, dans la plus grande partie de l'Amérique (cathédrales de la Havane, de Mexico, de Lima). Là l'Espagne s'était trouvée en présence d'un art tout à fait inconnu jusque-là, dont les centres étaient le plateau de Cundinamarca (Bogota), le plateau du Pérou (Cuzco), le plateau de l'Anahuac et le Yucatan (Uxmal, Mitla, Tezcuco, Mexico, Palenque). Les Toltèques surtout ont été de grands bâtisseurs à Tula, à Téhatihuacan, à Cholula, leurs capitales successives. Mais les monuments de ces diverses régions, incomparablement plus modernes que les monuments égyptiens et même assyriens dont on a voulu les rapprocher, leur sont tout à fait inférieurs, et, quelques efforts qu'ils supposent de la part de ceux qui les ont élevés, il nous suffit de les mentionner[1]. Cependant les parcs des princes mexicains mériteraient une attention particulière : comme *Chapoltepec*, près de Mexico, dont les anciennes dispositions subsistent encore en partie ; comme *Tezcotzinco*, près de Tezcuco, avéc ces cinq cent vingt escaliers de porphyre, ses terrasses et ses bassins, alimentés par un aqueduc qui traversait la vallée.

Voyez toutefois les ouvrages de M. Désiré Charnay, et la conférence faite par M. Hamy à l'Association scientifique (*Bulletin* du 2 juillet 1882).


Louis XIV.


Nec pluribus impar.


Lebrun.

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE XVIIe SIÈCLE EN ITALIE. — ÉCOLE BOLONAISE.

Les grands faits de l'histoire de l'art au XVIIe siècle. — Nouvelle Renaissance en Italie à la fin du XVIe siècle. — Son caractère religieux. — Le concile de Trente. — Les jésuites. — La littérature. Le Tasse. — Infériorité de l'architecture. — Borromini et le style baroque. — Scamozzi. Bianco. — Le Bernin. La colonnade de Saint-Pierre. — Sculpture. Le Bernin. Stefano Maderno. L'Algarde. — La peinture. — L'art académique. — Seconde école bolonaise. — Les Carraches. — Caractère de leur enseignement. — L'éclectisme. — Les maniéristes et les réalistes. — Caravage. Persistance de son influence. — Les élèves des Carraches. Le Guide. Le Dominiquin. Le Guerchin. L'Albane. Leonello Spada et

leurs contemporains. — La peinture à Rome, Florence, Venise. Les décorateurs. — École génoise. Strozzi. Castiglione. — École napolitaine. Ribera. Salvator Rosa. Le paysage romantique. Luca Giordano. La facilité. — Décadence politique et morale de l'Italie. — Décadence de l'art italien.

Les grands faits de l'histoire de l'art au dix-septième siècle. — Le XVIIe siècle est un grand siècle artistique; et s'il n'a pas un aussi grand nombre de génies de premier ordre que la période de la Renaissance proprement dite, il gagne en étendue ce qu'il peut avoir perdu en élévation. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'indiquer dans leur ordre chronologique la succession des écoles, à mesure qu'elles arrivent à leur apogée. Cette revue rapide est d'autant plus nécessaire que nous serons parfois obligés de ne pas suivre l'ordre du temps, et de négliger les synchronismes.

1° Au début du siècle, l'Italie a repris le premier rang : par la seconde école bolonaise et les Carraches : Louis (1555-1619), Annibal (1560-1609). — Puis viennent 2° la seconde école flamande. *Rubens* (1577-1640) s'établit à Anvers (1609). La *Descente de croix* (1611). — 3° L'école napolitaine. Ribera (1588-1656). — 4° L'école génoise : Strozzi (1581-1644). — 5° L'école française devient une grande école : Poussin (1594-1665) est appelé en France en 1640 ; *Mort de Germanicus*, 1627 ; le *Saint François-Xavier*, 1641 ; *Diogène*, 1648). — 6° Poussin est presque contemporain de Velasquez (1599-1660). Éclat de l'école espagnole : *les Buveurs* (1628), *les Lances* (1647). — 7° Constitution définitive et apogée de l'école hollandaise. Rembrandt (1608-1669) : *Ronde de nuit* (1642), *les Syndics des drapiers* (1661). — 8° L'époque de Louis XIV : Lebrun (1619-1690). Si nous portons nos regards hors d'Europe, nous trouvons : 9° la plus belle période de l'art de l'Hindoustan (art indo-musulman), le Tadj-Mahal (voy. p. 270); et 10° la période la plus importante de l'art chinois sous le règne de Khang Hi (1662-1723) et de l'art japonais. Au Japon achèvent de se constituer les écoles classiques et commence à se former en dehors d'elles une école populaire d'où sortira *Hou-Kou-Saï* (fin du 18e siècle).

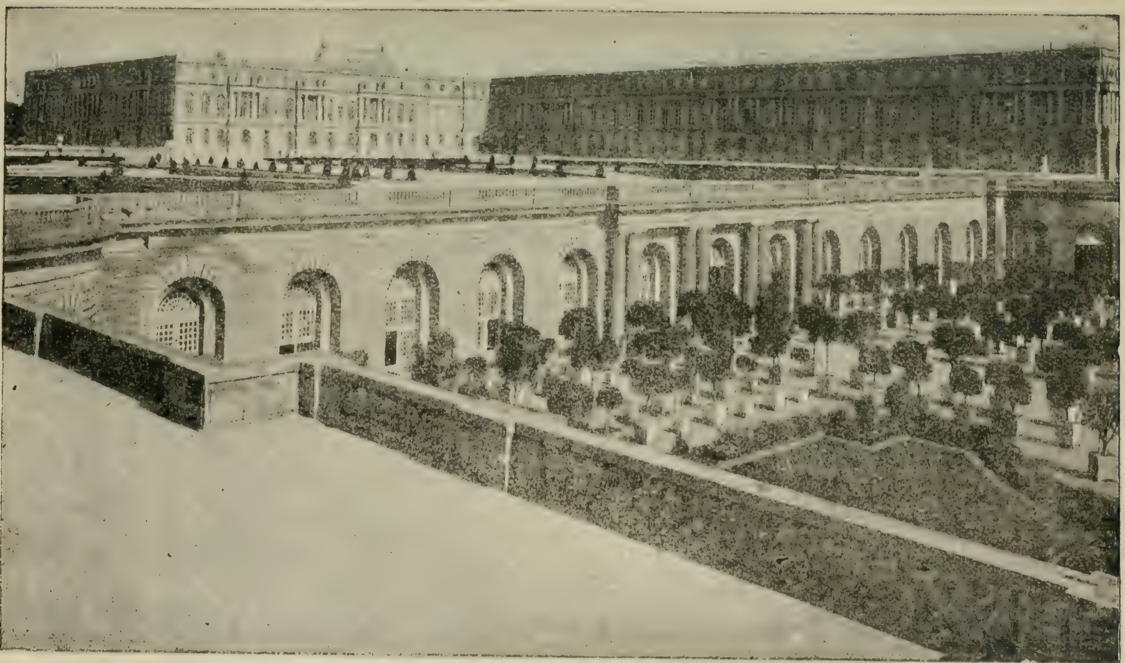


Fig. 240. — Château de Versailles. (Vue prise de l'escalier de l'Orangerie.)

Nouvelle Renaissance en Italie. — Le concile de Trente[1]. — Dans les dernières années du XVI[e] siècle, à la suite du concile de Trente et de l'œuvre de la réforme catholique qu'il avait entreprise, il y eut en Italie comme une seconde Renaissance, où domina d'une façon sérieuse, sinon très profonde, le sentiment religieux. Cette Renaissance se personnifie dans le Tasse et dans les *Carraches,* noms qui suffisent à montrer les liens intimes qui unissent alors les lettres et les arts.

On en trouve une preuve frappante dans le grand nombre de sujets empruntés à la *Jérusalem délivrée* par les peintres presque contemporains du poète (1544-1595)[2]. L'on sait d'autre part combien le Tasse fut préoccupé de la religion, et quelle était la sincérité de sa foi. Cette sincérité se retrouve aussi, quoi qu'on en ait dit, dans la plupart des artistes de cette période. Il suffit de lire leur biographie pour n'en pas douter. S'ils donnent souvent à la piété une expression maniérée ou outrée qui nous choque, il faut y voir la preuve d'un sentiment mal compris, mais non affecté, et cela provient d'un manque de goût qui tient à l'état d'esprit des contemporains. Ce retour à l'inspiration religieuse n'a en effet rien d'ascétique. On restreindra la part de la mythologie, on imposera à l'artiste des sujets où l'orthodoxie et la morale n'auront rien à reprendre ; mais les écrivains, même ecclésiastiques, qui font alors des traités pour moraliser et sanctifier la peinture, ne songent nullement à la ramener aux principes d'exécution qui précédèrent « l'invasion païenne ». Fra Angelico lui-même n'est cité qu'une fois, et encore est-ce pour sa vertu plus que pour son talent. Un fait cependant montrera combien le sentiment de l'art s'est affaibli : c'est le projet fort sérieusement repris alors de détruire le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

1. Dejob, *Influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques.*

2. Sans sortir du Louvre, *Renaud et Armide, Herminie chez les bergers,* du Dominiquin ; *Renaud et Armide,* de Van Dyck. On y voyait aussi naguère *Herminie chez les bergers,* et *Herminie secourant Tancrède,* par F. Mola.

L'architecture. — Style dit jésuitique. — Saint-Pierre. — Borromini. — Le Bernin. — Comme l'architecture n'a pas, aux yeux des écrivains, d'action morale directe, et qu'il n'y a pas de sujets à lui imposer, on songe encore moins à la ramener à un lointain passé; c'est même alors que se constitue l'architecture que l'on a appelée jésuitique, parce que les jésuites l'ont adoptée et l'ont répandue, avec les nombreuses églises qu'ils édifient alors dans toute la chrétienté, jusqu'en Amérique et en Chine. Les jésuites pensaient sans doute que « l'austérité non motivée était comme du despotisme sans moyen de se faire obéir[1] »; que loin de combattre les goûts et les tendances du jour, lorsque l'intégrité de la foi ou de la morale n'y était pas attachée, on ne trouvait que des avantages à se servir de ces mêmes tendances pour confirmer les populations dans la religion catholique, ou chercher à les y faire entrer. Sur ce point ils agirent en Europe comme dans leurs missions lointaines, et leur rôle dans l'art fut analogue à leur rôle dans la politique[2]. Il en résulte cependant que le sentiment religieux continua à s'affaiblir en architecture, tandis qu'il renaissait dans les autres arts. Nous n'en donnerons pour preuve que ce qui fut fait à *Saint-Pierre* de Rome.

Ligorio, Vignole même, qui fit les deux coupoles latérales, avaient, sur l'ordre du pape, respecté le plan de Bramante et de Michel-Ange. *Giacomo della Porta* (1541-1604) et *D. Fontana* (1543-1607), sous Sixte-Quint, se contentèrent de surélever la courbure extérieure du dôme. Mais *Carlo Maderna* (1556-1629), sous le pontificat de Paul V, prolongea la nef et la plaqua d'une façade qui cache en partie la coupole, n'a aucun rapport avec le reste de l'édifice et conviendrait plutôt à un palais qu'à une église. Maderna fut mieux inspiré dans ses plans du *palais Maffei*. D. Fontana[3], et G. della Porta, laissés à leurs propres

1. Pensée de Mme de Staël.
2. Dans notre siècle ils ont préféré l'art ogival (église de la rue de Sèvres, église de Toulouse).
3. Son frère *Jean* (1540-1614), aussi archit. de Saint-Pierre, est surtout remarquable comme ingénieur hydraulicien (rétablissement de l'aqueduc qui amène les

forces, se surpassèrent, le premier dans le *Palais royal de Naples,* le second dans l'église Saint-Louis des Français. *Borromini* (1593-1667), qui les dépassa tous en réputation, a certainement de la hardiesse, mais il joint la banalité au mauvais goût, boursoufle les façades de saillies incohérentes, tord les colonnes, renverse les volutes des chapiteaux, ne peut laisser une ligne droite; il trouve ainsi le moyen de composer des édifices lourds qui paraissent cependant manquer de stabilité, confond le défaut de bon sens avec l'imagination, et a l'honneur peu enviable de constituer le style baroque (clocher de *Sainte-Agnès,* façade de l'église *Saint-Charles* à Rome). Son édifice le plus singulier est l'*église de la Sapience :* il lui donna la forme d'une abeille, parce que le pape Urbain VIII, qui la fit construire, avait une abeille dans ses armes, et il la compléta par une tour en spirale. Ce style réussit mieux dans la disposition intérieure des édifices, où il recherche les grands espaces et les larges ouvertures (église de *Saint-Ignace* à Rome, œuvre du *R. P. Grassi*). Ce style eut tant de vogue en Italie, qu'on chargea Borromini d'accommoder au goût du jour des édifices déjà existants. Venise conserve une architecture meilleure avec *Scamozzi* (1557-1616, (les *Nouvelles Procuraties*) et *Longhena* (*Palais Pesaro* et *S. M. della Salute*). Gênes rivalise avec Venise grâce à *Bart. Bianco*, qui élève le *palais Balbi* et l'*Université*, œuvres vraiment grandioses). Cependant la construction la plus remarquable du temps appartient à un artiste qui a donné plus d'une preuve de mauvais goût, le cavalier Bernini. Mais *le Bernin* (1598-1680), dans la *colonnade* circulaire de la place *Saint-Pierre*, a su unir à sa riche imagination une simplicité majestueuse, qu'on doit d'autant plus admirer chez lui qu'on l'y rencontre plus rarement.

Sculpture. — Le Bernin. — Le Bernin a été aussi le

eaux du lac Bracciano au sommet du Janicule, etc.). — Pour les jardins, v. p. 636. — Sur Saint-Pierre, v. Byron (*Childe Harold*, IV, str. 153 et suiv.).

plus grand sculpteur italien du XVIIe siècle. La recherche outrée de l'effet, le mauvais goût dont il a donné plus d'une preuve, ne doivent pas empêcher de reconnaître en lui une facilité d'imagination et de main prodigieuse, qui donne à certaines de ses œuvres une souplesse de vie et d'expression qui a été rarement dépassée (*le Ravissement de Ste Thérèse*, à S.-M. della Vittoria). Il est rare cependant qu'on sente en lui une conviction profonde. Il a surtout réussi dans la mythologie, l'*Enlèvement de Proserpine* (villa Ludovisi), *Apollon et Daphné* (villa Borghèse) sont supérieurs aux *tombeaux d'Urbain VIII* et *d'Alexandre VII* à Saint-Pierre. Il a eu beaucoup d'imitateurs, entre autres *l'Algarde* (1598-1654), auteur du bas-relief de *Saint Léon arrêtant Attila*, à Saint-Pierre. Mais la meilleure des sculptures italiennes du temps, parce qu'elle est la plus simple et la plus touchante, est la *Sainte Cécile* de *Stefano Maderno* (1578-1636). Les sculpteurs français ou flamands occupent une grande place en Italie au XVIIe s. : Pierre Franqueville, Legros, Puget, Théodon, Duquesnoy, sont aussi connus à Rome ou à Gênes que dans leur patrie.

La peinture. — Caractère général. — La peinture fut alors supérieure à la sculpture, et cependant même la peinture de ce temps a été l'objet de jugements fort sévères. Sans doute, sans parler de la sublimité du génie, qui est toujours une exception et qui ne s'est pas rencontrée alors, on ne retrouve pas là l'enthousiasme de la Renaissance du XVe siècle. C'est un art savant plutôt qu'inspiré. Mais ni la science ni la méthode ne faisaient défaut aux contemporains de Vinci, ni l'inspiration ne manque à ceux des Carraches. Il n'est pas douteux d'ailleurs que leurs œuvres témoignent à tous les points de vue d'un progrès considérable sur celles qui les ont immédiatement précédées, et elles ont eu en somme une action salutaire sur les artistes qui ont suivi. Nous ne devons pas oublier surtout, nous, Français, que cet enseignement a contribué

en partie à former le Poussin, qui l'emporte sur eux, mais leur doit beaucoup. Stendahl, un raffiné pourtant, a dit : « Les Carraches s'éloignèrent de l'affectation à la mode et parurent froids. » Si l'on voulait résumer le caractère de la nouvelle école, on dirait que c'est un art académique, mais dans le meilleur sens du mot.

La seconde école bolonaise. — Les Carraches. — L'art académique. — C'est Bologne qui devait être le centre de ce grand mouvement. Bologne était depuis longtemps une ville riche et savante, où les lettres, le droit, les sciences mathématiques et naturelles, étaient également en faveur. Un fait qui montre combien la culture intellectuelle y était répandue, c'est le nombre de femmes bolonaises qui obtinrent par leur talent une réputation méritée. Il suffit de rappeler les sculptures de *Properzia dei Rossi,* les peintures de *Lavinia Fontana* et d'*Élisabeth Sirani.*

Depuis le *Francia,* l'école bolonaise n'avait occupé en Italie qu'une place secondaire, quoique honorable, avec *Nicolo dell' Abate* (1512-1571), *Primatice,* dont on a parlé à propos de la Renaissance française, avec *Prosper Fontana* (1512-1592) et sa fille Lavinia (1552-1614), que nous venons de citer[1]. Mais à la fin du XVIe siècle l'école bolonaise allait se mettre au premier rang et résumer aussi bien tout l'art italien, grâce à *Louis Carrache* (1555-1619). La vie de Louis Carrache (*Lodovico Carracci*) est d'un grand exemple et montre ce que peut, même en art, une volonté opiniâtre s'appuyant d'une conviction énergique et élevée.

Rebuté par Fontana, puis par le Tintoret, qui trouvaient qu'il manquait de facilité et n'avait aucune des qualités d'improvisation auxquelles alors on réduisait presque tout le talent, il se mit à étudier les œuvres des grands maîtres qui n'exis-

1. *Saint François de Paule bénissant un enfant* (Bologne), *Jésus et la Samaritaine* (Naples) Elle fut surtout célèbre comme portraitiste.

taient plus, se proposant de réunir dans ses œuvres à lui les qualités propres à chacun d'eux : le coloris de Véronèse ou du Titien, l'énergie de Michel-Ange et la grâce du Corrège [1]. Cet éclectisme, poussé trop loin, serait dangereux, en risquant d'étouffer l'originalité. Mais en quoi cette originalité aurait-elle plus à craindre de plusieurs maîtres que d'un seul? et, malgré quelque danger de dispersion, quel inconvénient y a-t-il, comme système d'étude, à s'instruire de chacune des parties de l'art auprès de ceux qui l'ont le mieux pratiquée ? Il remit aussi en honneur l'étude patiente du modèle vivant qui était presque abandonnée. En somme il rendit aux peintres la dignité et la conscience artistique, en leur réapprenant à être sévères pour eux-mêmes, en faisant comprendre qu'à la facilité naturelle il est bon de joindre la difficulté acquise ; en leur faisant abandonner les formules toutes faites, les poncifs extravagants, mis à la mode par les imitateurs de Michel-Ange. Il peut exister des poncifs extravagants, mais il est bon de noter que l'art académique des Carraches a cherché à en dégoûter les peintres du temps. Les premières œuvres de Louis Carrache furent froidement accueillies. Son bon sens parut froideur; sa sérieuse simplicité, absence d'habileté et de force. Il ne se décourage pas ; il appelle auprès de lui ses cousins Augustin et Annibal, trouve en eux des dispositions remarquables, en fait ses collaborateurs, et fonde bientôt dans sa patrie une véritable académie, qui a été le modèle de toutes les écoles de beaux-arts qui ont suivi. On y faisait des cours de perspective, d'anatomie, de composition, d'architecture, de critique artistique, d'histoire de l'art. Il y avait une salle d'étude pour le modèle vivant, une salle d'étude pour l'antique. Sans doute on n'y trouvait plus entre le maître et l'élève cette intimité qui résultait des contrats d'apprentissage; mais il faut remarquer que ce n'était pas là une école officielle sous la dépendance de l'État, « et que le maître travaillait à sa propre gloire en formant ses élèves [2] ».

1. Augustin Carrache a fait un sonnet qu'on pourrait considérer comme le manifeste des principes de l'école. Mais il les y résume en les exagérant, et Louis Carrache heureusement n'a pas cherché à les réaliser dans la pratique.

2. Voyez Ménard, *Tableau historique des beaux-arts*, p. 216. — L'estime et l'affection respectueuse dont Louis Carrache jouissait dans sa vieillesse

Aussi ne faut-il pas s'étonner que le nom de Louis Carrache, recommandé par les services de son enseignement comme par la dignité de son caractère, occupe dans l'histoire de la peinture une place plus grande que celle que son talent seul lui aurait assurée. Ce n'est pas cependant un peintre médiocre que l'auteur de l'*Apparition de la Vierge à St Hyacinthe* (Louvre), des fresques de St-Michel-in-Bosco et des palais Sampieri et Magnani à Bologne, etc. Il survécut à ses deux cousins Augustin et Annibal.

Augustin (1557-1602), graveur et peintre, érudit et poète, fut un professeur disert et zélé ; mais quelque nombreuses que soient ses œuvres peintes ou gravées (*Communion de saint Jérôme*), Annibal lui est bien supérieur. Frère cadet d'Augustin, destiné à succéder à son père dans le métier de tailleur, *Annibal Carrache* (1560-1609) était loin d'avoir reçu l'éducation qu'on avait fait donner à l'aîné de la famille. Dans ses lettres pleines de naïveté, il s'excuse à Lodovico de n'avoir pas su bien exprimer son jugement sur les peintures qu'il voit dans ses voyages, ajoutant « qu'il laisse à Augustin le soin de tirer la quintessence de tout cela et d'en parler selon les règles ». S'il ne sait pas bien s'exprimer, il sait ce qu'il a à faire, et cela suffit. En effet, Annibal Carrache mérite d'être placé immédiatement après les grands génies, surtout si l'on considère les peintures de ses dernières années, les *fresques* mythologiques *du palais Farnèse* aussi bien que les tableaux religieux tels que la *Vierge apparaissant à sainte Catherine et à saint Luc,* le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* la *Résurrection* (tous trois au Louvre). Annibal a exécuté aussi des *portraits* (un entre autres qui est à Chantilly), des scènes de la vie privée telles que le *Concert sur l'eau,* la *Pêche,* la *Chasse,* où le paysage a une

auprès de ses compatriotes se montre d'une manière fort gracieuse dans la petite aventure que raconte une lettre qu'il écrit à son ami le peintre *Ferrante* le 15 fév. 1617. (Voy. *Recueil de lettres d'artistes*, par Jay, p. 267.)

grande importance. Il a fait aussi plusieurs paysages proprement dits, d'un caractère noble et naturel, mais trop superficiel. Ils ont eu de l'influence sur Poussin, quoiqu'il n'y mette pas en général de personnages antiques.

Denis Calvaert. — L'école des Carraches voyait arriver à elle des élèves de toutes les parties de l'Italie; elle devait à plus forte raison attirer les jeunes peintres qui fréquentaient les autres ateliers de Bologne. Le maître le plus en renom dans cette ville était alors un Flamand, *Denis Calvaert* (1540-1619), coloriste remarquable, que le *Saint Michel* et le *Purgatoire* de Bologne suffiraient à placer parmi les premiers peintres de son temps. Il n'en perdit pas moins ses meilleurs élèves, Dominiquin, le Guide et l'Albane. Il est vrai qu'il ne prenait pas précisément les moyens de les retenir. Ayant surpris Dominiquin copiant une gravure d'Augustin Carrache, il saisit dans sa fureur un escabeau qui se trouvait sous sa main et assomma à moitié son élève. Quant au Guide, que son maître chargeait, lorsqu'il n'avait que dix-huit ans, de faire les modèles que devaient copier les autres élèves, il n'en fut pas moins en butte à ses violences, et passa dans l'atelier des Carraches, où il devait retrouver l'Albane[1].

Maniéristes et réalistes. Le Caravage. — La seule influence qui agissait sérieusement sur l'art italien à côté des Carraches était celle d'un homme isolé qui n'avait rien d'un chef d'école. *Le Caravage* (*Michel-Angiolo Amerighi* da Caravaggio, 1569-1609) fut le chef du réalisme.

Apprenti maçon, il avait pris goût à la peinture en voyant faire des fresques pendant qu'il préparait l'enduit frais sur lequel l'artiste devait travailler. S'étant formé à peu près seul, il disait que l'étude de l'antique, de Michel-Ange, de Raphaël, ne pouvait que gâter les dons naturels de l'artiste.

1. La haine entre les deux partis ne fut pas toujours aussi violente, puisque Aug. Carrache a gravé d'après Denis Calvaert.

Lorsqu'il vint à Rome, les *maniéristes* y dominaient, et leur chef *le Joseppin*[1] y jouissait d'une faveur que nous avons peine à expliquer aujourd'hui. Comme il arrive souvent, une réaction violente contre une mode, si bien établie qu'elle soit, a plus de chance de succès qu'une tentative modérée de réforme. Le réalisme décidé de Caravage, avec ses types pris sur le vif, si différents des fadeurs alors en vogue, eut un succès prodigieux. Il est vrai qu'il n'y avait rien là de médiocre ; c'était le caractère souligné jusqu'à la brutalité dans des types souvent bas et grossiers, mais ce n'était jamais la platitude dans l'expression, ni la laideur cherchée pour elle-même, ni le mépris de la composition. Aussi le réalisme moderne aurait-il peu le droit de se recommander d'un talent essentiellement personnel. Sans parler de l'originalité d'exécution et du puissant relief de sa peinture, il y a parfois chez Caravage un véritable sentiment de grandeur[2]. Il ne faut donc pas s'étonner qu'on admire encore, quelque réserve qu'on fasse, ses tableaux religieux tels que l'*Ensevelissement du Christ* (au Vatican) et la *Mort de la Vierge* (au Louvre). Il devait réussir dans les portraits ; nous en avons un superbe au Louvre, le *Grand Maître de Malte Alof de Vignacourt*. Mais peut-être n'y montre-t-il pas une assez grande pénétration. Il excelle dans les scènes de cabaret, de corps de garde, de brigands, de bohémiens. C'est là qu'il se montre surtout original, en nous peignant des mœurs qu'il ne connaissait que trop bien[3]. (*Concert*, *Diseuse de bonne aventure,* au Louvre, les *Joueurs,* de la galerie

1. *Giuseppe Cesari*, dit *il cavaliere d'Arpino* ou *il Giuseppino* (1568-1640), jouit d'une réputation telle que Richelieu proposait à Marie de Médicis de lui confier plutôt qu'à Rubens la décoration de la galerie du Luxembourg.

2. Nous ne tenons pas compte dans cette appréciation d'un certain nombre de toiles condamnables, mais qui ne sont qu'en minorité dans son œuvre, par exemple la *Vierge* de la galerie Borghèse.

3. On a dit avec raison que la vie de Caravage était une édition nouvelle, mais bien peu corrigée, de la vie de B. Cellini. Il parvint à se faire nommer chevalier de Malte afin de tirer vengeance de Joseppin, qui, provoqué par lui, avait été trop heureux de se targuer de sa noblesse récente pour repousser le cartel d'un maçon. Dans l'orgueil et la joie de son nouveau titre, Caravage insulta gravement un des dignitaires de l'ordre qui lui faisait quelque observation. Emprisonné, il parvint à s'enfuir sur une barque ; mais, après d'autres aventures et d'autres rixes, il mourut dans une auberge sur la côte de Toscane, au moment où il se disposait à revenir à Rome, et sans avoir pu rejoindre son rival. Le peintre Schnetz a écrit une vie du Caravage.

Sciarra). Car il ne faut pas oublier qu'alors la grande école des peintres de genre des Pays-Bas n'était pas encore formée[1]. D'ailleurs Caravage laisse presque toujours à ses personnages la dimension naturelle, sans qu'ils cessent pour cela d'être intéressants. On peut lui reprocher ses effets exagérés et cet abus des teintes noires que certains peintres imitent encore avec une conscience voisine de la naïveté. Ils semblent prendre pour des teintes voulues du peintre les taches produites par les dessous, que le temps a fait repousser, et, au lieu d'ombres simplement noires, nous présentent des ombres noircies.

Caravage a eu en somme sur l'art une influence considérable, qui se fait sentir encore aujourd'hui et que n'ont pas toujours exercée des artistes qui lui étaient bien supérieurs. Par Ribera, son disciple, il a imprimé à l'école napolitaine un cachet qu'elle devait garder jusqu'au bout, et a agi aussi par lui sur l'école espagnole. Il eut des imitateurs en France, comme le Valentin. Enfin il eut une action considérable sur les meilleurs peintres de l'école bolonaise, dont l'éclectisme n'avait aucune raison de repousser ce qu'elle pouvait légitimement trouver de bon dans les œuvres du nouveau venu. Cette action s'étendit jusque sur des artistes dont le talent était déjà formé et la réputation faite, le Guide, Leonello Spada, le Guerchin et même, sinon pour l'exécution, au moins pour certains détails réalistes de la composition, sur le Dominiquin[2]. Cependant, par l'inspiration générale, ces peintres n'en restent pas moins les disciples des Carraches.

Le Guide. Le Dominiquin, le Guerchin, l'Albane et les Bolonais contemporains. — *Le Guide,* Guido Reni (1575-1642), qui a un rare talent de composition (*Madona della Pieta* et le *Crucifiement* de Bologne), est connu sur-

1. Il avait eu cependant des prédécesseurs, Gent. Bellini, Carpaccio (*Dames jouant sur une terrasse,* musée Correr), etc., voy. p. 462. D'autre part, il annonce les peintres modernes de la vie populaire italienne, Léopold Robert, Schnetz.

2. Voyez les exemples relevés par Dejob, ouvrage cité, p. 328, note.

tout par ses sujets gracieux (le plafond de l'*Aurore* au palais Rospiglioni, la *Sibylle persique,* le portrait de *Béatrix Cenci*); mais il sait aussi avoir la force, comme dans *David vainqueur de Goliath,* l'*Enlèvement de Déjanire* (au Louvre) et le *Massacre des Innocents* de Bologne, œuvre trop vantée peut-être et qui reste un peu froide. Sans doute on sent parfois quelque chose d'artificiel dans l'œuvre du Guide; cependant, s'il n'est pas un artiste de premier ordre, il est un grand peintre. La passion du jeu lui fit perdre une fortune considérable, qu'il avait acquise par son talent, et il passa la fin de sa vie dans la déconsidération et la misère.

Celui de ses contemporains que la postérité a mis à côté et même au-dessus de lui, le Dominiquin, fut toujours malheureux, et mourut, empoisonné peut-être par ses rivaux, sans être parvenu à sortir de la gêne. *Le Dominiquin* (*Domenico Zampieri,* dit *il Domenichino,* 1581-1641) l'emporte sur tous les artistes de son temps par une simplicité, une naïveté de sentiment qui rappelle la sincérité des maîtres de la première Renaissance, et on arrive à lui savoir gré de ses maladresses, qu'on ne peut attribuer ni au manque de conscience ni au défaut de talent. Ses fresques à Saint-Louis des Français (*Vie de sainte Cécile*), à San-Andrea-della-Valle à Rome (les *Évangélistes* et la *Vie de saint André*), à Grotta-Ferrata (*Épisodes de la vie de saint Nil*[1], 1610), à Fano (seize sujets sur la *Vie de la Vierge*), sont des œuvres de premier ordre, non seulement au point de vue technique, mais pour l'expression et la beauté pittoresque. Son tableau le plus célèbre, la *Communion de saint Jérôme* (1614), est placé au Vatican à côté de la *Transfiguration* de Raphaël. L'admiration du Poussin signala cet ouvrage à l'attention des Romains, qui ne l'appréciaient pas à sa valeur. On aurait une idée incomplète

1. Les anatomistes de profession et les médecins ont admiré pour sa science la scène représentant saint Nil guérissant un enfant possédé.



Fig. 241. — Le Dominiquin. — La communion de saint Jérôme. **(Figure extraite du *Musée de Peinture* de Réveil; Libr. et Impr. réunies, éditeur).**

du Dominiquin si l'on s'en tenait seulement à ses tableaux religieux. La *Chasse de Diane,* œuvre d'une grâce souveraine, tient sa place à côté du *Saint Jérôme,* comme la *Farnésine* à côté des *Chambres*. Dominiquin est suffisamment représenté au Louvre par *Sainte Cécile, David jouant de la harpe, Timoclée et Alexandre, Renaud et Armide.*

On trouve aussi beaucoup de sincérité avec une plus grande recherche des effets pittoresques dans le Guerchin (*Giovanni Barbieri,* surnommé *il Guercino* ou le Louche, 1590-1666). L. Carrache disait de lui à ses débuts : « Il y a ici un jeune homme de Cento qui peint avec un remarquable bonheur d'invention. Il est grand dessinateur et très heureux coloriste. » Le Guerchin aime les contrastes et les grandes ombres, mais il reste toujours lumineux. Il est, après Corrège et Rembrandt, un des maîtres du clair-obscur. Parmi ses œuvres nous signalerons la *Sainte Pétronille* (au musée du Capitole), la *Mort de Didon* (au palais Spada), la fresque de l'*Aurore* (villa Ludovisi), la *Résurrection de Lazare,* les *Saints Protecteurs de la ville de Modène, Hersilie séparant Romulus et Tatius* (au Louvre), ses peintures à Cento, sa ville natale.

La réputation de *l'Albane* (*Francesco Albani,* 1578-1660), « l'Anacréon de la peinture », le peintre anecdotique des scènes mythologiques, ne s'est pas aussi bien soutenue; mais elle n'a pas péri, et, sans nous arrêter à son talent de paysagiste, il a en somme créé un genre gracieux qui a encore ses représentants.

Il faudrait encore mentionner au moins *Lanfranc* (Lanfranchi ou Lanfranco, 1580-1647), Lombard d'origine, décorateur intrépide qui aimait les entreprises colossales (coupole de San-Andrea-della-Valle); *Leonello Spada* (1576-1622), très heureusement doué, mais inégal, bien représenté au Louvre par *Énée et Anchise,* l'*Enfant prodigue* et surtout le *Concert* du Salon Carré ; *Tiarini,* qui vécut quatre-vingt-onze ans (1577-1668) et fut, après la mort

de Louis Carrache, la principale autorité artistique de Bologne; *Procaccini* (1548-1626), qui alla fonder à Milan, avec ses deux frères, une école très suivie; *Élisabeth Sirani,* la meilleure élève du Guide, morte empoisonnée par ses ennemis à vingt-cinq ans (*Saint Antoine de Padoue,* à Bologne); *Grimaldi* (1606-1680), qui se consacra exclusivement au paysage; *Francesco Mola* (1612-1668), etc.

Rome. Florence. Venise. Les décorateurs. — Nous nous contenterons d'indiquer les peintres les plus marquants des autres écoles, qui à ce moment se rattachent à peu près toutes au mouvement créé par les Carraches. A Rome nous signalerons *Feti* (1589-1624), auteur de la *Mélancolie* du Louvre; *Romanelli* (1610-1662), qui exécute en France ses œuvres les plus considérables : *fresques au Louvre* (musée des antiques); fresques du palais Mazarin, aujourd'hui Bibliothèque nationale; *Manfredi* (1580-1617), dont les tableaux sont confondus souvent avec ceux du Caravage; *Michel-Ange Cerquozzi* (1600-1660), qui peint avec verve des scènes de foire, de marché, de bataille; *Salvi da Sassoferrato* (1605-1685), qui imite heureusement le Dominiquin (la *Madone* de l'église Sainte-Sabine, à Rome); *Baciccio* (1639-1709), auteur de la plupart des fresques du Gesu, à Rome; le P. *Pozzi* (1642-1709), qui décore l'église Saint-Ignace, avec des tours de force de perspective et de trompe-l'œil; *André Sacchi* (1598-1661), auteur de la *Vision de saint Romuald* (Vatican); *Pierre Berrettini* (1596-1669), dit *Pierre de Cortone,* artiste d'une facilité excessive, dont la réputation, d'abord immense, a été peu durable, mais qui n'en est pas moins un décorateur prodigieusement habile (*plafond du palais Pitti* à Florence, *du palais Barberini* à Rome). Il a fait sentir son influence sur les peintres français contemporains de Lebrun. *Carlo Maratta* (1625-1713) hérita de la grande réputation de Berrettini, mais n'est, aux yeux de la postérité, qu'un artiste simplement recommandable aussi bien par ses madones que par ses portraits.

A Florence nous trouvons le fils et l'élève d'Alexandre Allori, *Cristofano Allori* (1577-1621), qui porte dignement un nom déjà illustre (la *Judith* du palais Pitti); son condisciple *Matteo*

Rosselli (1578-1650), *Lud. Cardi* (1559-1613), *Orazio Lomi Gentileschi* (1562-1646) et sa fille *Artemisia*, enfin *Carlo Dolci* (1616-1686), peintre précieux et sincère à la fois, coloriste harmonieux (la *Vierge* du palais Corsini) heureusement imité par sa fille *Agnès*. A Venise nous trouvons encore des coloristes tels que *Léandre Bassan* (1558-1623), *Varotari* (1590-1650), *Alexandre Turchi* (1582-1648), la portraitiste *Sophonisbe Anguisciola*, qui eut l'honneur de donner des conseils à *Van Dyck; Andrea dei Michieli*, dit *il Vicentino* (1535-1614), qui peignit pour le palais ducal la *Réception de Henri III à son passage à Venise*, curieux tableau dont l'esquisse était au Louvre; *Palma le Jeune* (1544-1628), qui glorifie Venise au palais Ducal.

École génoise : Strozzi. — L'école génoise présente à cette époque ses meilleurs peintres. *Benedetto Castiglione* (1616-1670) doit sa réputation moins à ses grands tableaux d'histoire qu'à ses œuvres de médiocre dimension; il aime à introduire des animaux de toute sorte, même exotiques, tels que des singes et des éléphants (*Une Caravane*, au Louvre). *Bernard Strozzi* (1581-1644) se recommande par un coloris harmonieux et plein de vigueur, qui l'a fait comparer à Murillo, plus jeune que lui de 27 ans (*Vierge* du Louvre).

École napolitaine : Ribera, Salvator Rosa, Luca Giordano. — C'est seulement aussi au XVIIe siècle que l'école napolitaine prend sa place dans l'histoire de l'art, quoiqu'elle puisse citer au XVe siècle, *Col' antino del Fiore, Antonio Solario*, dit il Zingaro (1382-vers 1455), qui avait été chaudronnier ambulant avant d'être peintre, *Antonello de Messine*, et au XVIe *André de Salerne*. Elle doit son éclat passager à un artiste d'origine étrangère, à l'Espagnol *Joseph Ribera*, dit l'*Espagnolet*.

Ribera (1588-1656) était né aux environs de Valence. Il avait reçu dans son pays des leçons de F. Ribalta. Venu à Rome, il se mit à l'école de Caravage, puis adoucit sa manière par l'imitation du Corrège (l'*Échelle de Jacob* à Madrid, 1626; mais il s'en tient le plus souvent à un genre de peinture qui convenait mieux à ses goûts (*le Christ mort* et *Saint Jérôme en*

prière, au Louvre). Il a dépassé parfois son modèle préféré et fait preuve d'une puissance extraordinaire. Il aime à représenter les vieillards et les infirmes. Certains sujets (*Sommeil de Jacob*, *Martyre de saint Barthélemy*, à Madrid, peinture de la *chapelle Saint-Janvier,* à Naples) sont d'une effrayante vérité. Mais il dépasse parfois toute mesure, et arrive à être répugnant par de véritables scènes de boucherie.

Ribera avait connu la misère la plus dure. Malgré la grande situation et la fortune qu'il acquit plus tard, malgré son talent reconnu, qui aurait dû d'autant mieux le rassurer qu'il en avait lui-même une très haute opinion, il montra à l'égard de ses confrères une jalousie féroce. Il forma, avec plusieurs artistes sans scrupules et spadassins consommés, une véritable association pour organiser un système de terreur contre tout rival possible qui aurait l'audace de venir à Naples. L'intrigue, la calomnie, la menace, les fausses querelles, le guet-apens, étaient leurs moyens habituels, et ils ne reculaient pas devant le meurtre, l'assassinat et l'empoisonnement. Annibal Carrache, le Joseppin, durent s'enfuir précipitamment. Le Guide fit de même, lorsque, à peine arrivé, il vit son valet roué de coups par deux inconnus qui le chargèrent de dire à son maître qu'il ne tarderait pas à périr s'il ne se sauvait au plus tôt. Son élève *Gessi* demanda à le remplacer. Il arriva avec deux amis. Ceux-ci rencontrèrent sur le port deux jeunes gens fort aimables qui leur proposèrent une promenade en mer. On ne les revit plus. Gessi n'en demanda pas davantage. Plus tard on appela le Dominiquin. « Mais quand il vint prendre possession de l'appartement qui lui était destiné dans le palais archiépiscopal, il trouva dans la serrure un billet qui le menaçait de mort s'il ne partait pas sur-le-champ. Dominiquin alla porter ce papier au vice-roi en lui demandant sa protection. Le vice-roi engagea sa parole de grand d'Espagne. Un élève de Ribera avait été récemment condamné pour meurtre, et, afin d'éviter le scandale, on l'avait fait empoisonner dans sa prison. On n'osa donc s'attaquer ouvertement au Dominiquin, mais on mêla de la cendre au crépi dont il se servait pour ses fresques de manière qu'elles s'écaillaient et tombaient en poussière avant d'être terminées. On lui fit faire des tableaux pour la cour de Madrid, et Ribera, qui avait la surveillance

de ces travaux, les faisait expédier avant qu'ils fussent achevés. Le malheureux Dominiquin, se méfiant de tout le monde, entouré de domestiques vendus, préparant lui-même ses aliments, finit par mourir empoisonné. » (L. et R. MÉNARD.)

A l'école de Ribera se rattachent *Stanzioni* (1585-1656), *Aniello Falcone* et *Luca Giordano*. Aniello Falcone (1600-1665) prit une grande part à la révolte de Masaniello et commanda la Compagnie de la Mort, où il eut pour lieutenants *Salvator Rosa* (1615-1673) et *Micco Spadaro* (†1666)[1].

La vie aventureuse de Salvator Rosa, qui fut musicien et poète en même temps que graveur et peintre, a plus d'une fois défrayé le théâtre et le roman. Nous ne la rappelons ici que pour faire remarquer l'empreinte que cette vie a laissée sur son œuvre. Il a donné en art une note à peu près nouvelle, que son maître Falcone n'avait fait qu'indiquer, et de nos jours encore plus d'un artiste s'en est inspiré. Ses furieux chocs de cavalerie, ses attaques de brigands, ses paysages où il aime à représenter des rochers abrupts, des pentes éboulées, des arbres tordus se penchant sur des abîmes, la lumière sourde et parfois fantastique qu'il répand sur ses sujets, en font un romantique avant le romantisme, un romantique sans le savoir, ce qui est un bien grand avantage. Il aime, comme il le dit dans ses lettres, « les divines solitudes », et ajoute que tout lieu habité est un ennemi mortel pour ses yeux. Les tableaux du Louvre donnent une idée à peu près complète de son talent. Il y a cependant de lui des œuvres plus tranquilles et plus achevées, telles que *la Conversation des philosophes*, et les scènes de la Bible peintes pour l'église Sainte-Marie du Peuple à Rome, et aujourd'hui à Chantilly.

L. Giordano (1632-1705) est resté surtout célèbre par sa prodigieuse facilité. Il imitait indifféremment et au point de faire illusion Albert Dürer et Le Guide, Titien et Raphaël ! Un jour et demi lui suffisait pour faire un grand tableau d'autel (*Saint François*), quelques heures pour un portrait. On en faisait des plaisanteries. « Luca, descends

1. Élève de S. Rosa, Spadaro a fait de curieux tableaux sur cette révolte.

pour dîner. — Un instant, mon père, il me reste à faire les douze apôtres. » Sans doute il était remarquablement doué, et dans les œuvres qu'il a le plus soignées, les *peintures de l'Escurial* et surtout le *plafond du palais Riccardi* à Florence, il se montre un décorateur aimable, ingénieux et même correct.

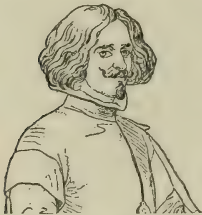
Décadence de l'Italie. — Mais l'art qui avait résisté plus longtemps que tout le reste était entraîné lui-même après les lettres dans la décadence générale de l'Italie. Plus de liberté ! La patrie elle-même, dans le morcellement des États appartenant presque tous à des princes étrangers, n'est plus qu'un souvenir, à peine une espérance. Sans doute on a eu tort de dire que le génie italien de la Renaissance, incomplet par nature, n'avait su briller que dans l'ordre intellectuel. L'Italie eut alors, et en grand nombre, des hommes d'action de premier ordre, et certes Christophe Colomb, pour ne citer que le plus illustre, fait bonne figure même à côté de Michel-Ange. Mais dès cette époque ses grands marins, ses politiques, ses diplomates, ses grands capitaines, doivent se mettre le plus souvent au service des autres nations. Le mal ne fait que s'accroître au siècle suivant. L'Italie sera, plus que tout autre pays, ravagée par des guerres, et elle servira de champ de bataille pour des intérêts qui ne sont pas les siens. Comme le dit le poète Filicaja, « elle combattra sous des bannières étrangères pour être toujours esclave, dans la victoire comme dans la défaite ». Où l'artiste trouvera-t-il dès lors une inspiration forte, une source d'émotions nobles et profondes ? Le bavardage donnera l'apparence de la pensée, et le mauvais goût l'apparence de la force. Le premier rang dans les arts est déjà occupé par des nations plus heureuses ou plus énergiques, qui ont pu défendre leur individualité et pratiquer de plus fermes vertus. Il faut seulement admirer l'Italie d'avoir pu si longtemps conserver ce premier rang.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — Avant Vélasquez. Herrera, Zurbaran — Alonzo Cano Les Carducci. — Vélasquez : *les Buveurs*, *les Lances*, *les Fileuses*. — Contemporains et successeurs de Velasquez. — Murillo. — Après Murillo[1].

Caractère général de l'école espagnole. Mysticisme et réalisme. — La peinture espagnole est une de celles qui répondent le plus à l'idée qu'on s'en fait d'avance d'après le milieu social, intellectuel et moral dans lequel elles se sont développées. Elle présente en effet un mélange singulier d'exaltation mystique et de réalisme brutal, d'ascétisme et de sensualisme, de distinction suprême et de trivialité, d'amour et de férocité. Elle saura représenter avec la même supériorité et le même intérêt un descendant du Cid ou un estropié couvert d'ulcères, les apparitions célestes et les autodafés. Les influences diverses venues du dehors qui ont contribué à former l'école espagnole, loin d'atténuer ces contrastes, n'ont fait que les accuser; loin d'altérer l'originalité nationale, n'ont fait que la développer dans le même sens. En effet, l'Espagne a été surtout initiée aux arts par le réalisme puissant des Flamands, auquel s'est ajoutée l'imitation du Caravage,


Fig. 242. — Vélasquez.

1. Pedro de Madrazo, *Catalogo del Museo del Prado*, à Madrid. Louis Viardot, *Musées d'Espagne*; Th. Gauthier, *Voyage en Espagne*; Lefort, *la Peinture espagnole*, ouvrage qui nous dispense d'étendre cette bibliographie.

et par le style grandiose, mais souvent déclamatoire, des successeurs de Michel-Ange. Elle imite volontiers aussi les Vénitiens, qui, plus que les autres Italiens, ont su réunir les réalités familières à la poésie de la nature. Il faut reconnaître que les peintres espagnols tombent rarement dans cette subtilité et cette emphase qui déparent les plus belles œuvres littéraires de leurs compatriotes. Dans l'ordre intellectuel, si l'on en excepte Cervantès, c'est surtout la peinture qui est la vraie gloire de l'Espagne. Malheureusement on ne peut en bien juger que dans le pays même. Le roi Louis-Philippe avait formé une admirable collection de tableaux espagnols, qu'il avait fait placer au Louvre. Mais cette collection lui fut restituée après la révolution de 1848 et bientôt dispersée.

Nous avons déjà parlé de *Ribera,* qui passa presque toute sa vie en Italie, mais peut aussi compter, et au premier rang, dans l'école espagnole, par son origine, par le caractère de son génie et par l'influence qu'il a eue sur ses compatriotes, la plupart de ses tableaux ayant été envoyés en Espagne. D'ailleurs, dans l'art comme dans la politique, Naples forme la transition entre l'Espagne et l'Italie.

Avant Vélasquez. Herrera. Zurbaran. — Il nous paraît peu utile de distinguer ici les diverses écoles espagnoles, Valence, Tolède, Madrid, écoles d'Andalousie. Elles sont du reste dominées par l'école de Séville, dont l'école de Madrid n'est elle-même qu'une annexe, puisqu'elle se rattache au Sévillan Vélasquez. A la fin du XVIe siècle son principal représentant était *Juan de las Roelas* (1558-1625), auteur de la *Mort de saint Isidore*, à la cathédrale de Séville, et maître de Zurbaran. *Zurbaran* (1598-1662) a fait aussi des œuvres considérables, telles que le *Saint Thomas d'Aquin* de Séville; mais il est surtout connu par ses scènes monastiques, par ses moines isolés, priant abîmés dans la pénitence ou l'extase, ta-

bleaux d'une expression profonde où l'on sent, comme on l'a bien dit, passer l'ombre de la mort (*Funérailles d'un évêque,* au Louvre; *Saint Bruno*, à Cadix; *Saint Célestin,* à Dresde; *Saint François,* à Lyon). La dureté d'exécution de ce peintre, qui provoque la critique dans ses tableaux en teintes claires (car il en a fait plus d'un), semble là une qualité de plus. On trouve plus de verve et autant de force d'expression dans l'exécution de *Herrera le Vieux* (1576-1656), dont la peinture parfois brutale et emportée est bien d'accord avec le caractère qu'on lui prête; son *Saint Basile* a eu les honneurs du salon Carré, et le *Jugement dernier* de l'église San-Bernardo, à Séville, montre que les peintres espagnols ont su, lorsqu'ils en ont eu l'occasion, faire preuve de science anatomique. Nous ne pouvons oublier *Ant. Pereda* (1590-1669), auteur de la *Pieta* du musée de Marseille, ni surtout *Domenico Theotocopuli* (1548-1625), surnommé *el Greco*, le Grec, à cause de son origine (*Partage des vêtements de Jésus*, à Tolède, *Funérailles du comte d'Orgaz*, à l'Académie de Madrid, portrait au Louvre). Dans la seconde partie de sa vie, ce peintre, abandonnant tout souvenir du Titien son maître, poussa l'originalité jusqu'à l'extravagance ; mais il eut un vrai tempérament d'artiste. Il eut pour élève *Luis Tristan* (1586-1640), qui ne fut pas son imitateur. Quant à *Pacheco* (1571-1654), peintre et écrivain, il est moins célèbre par ses œuvres que par ses élèves Alonzo Cano et Vélasquez.

Alonzo Cano. Les Carducci. — *Alonzo Cano* (1601-1667) est aussi connu comme sculpteur que comme peintre, et l'on pourrait l'appeler le Zurbaran de la sculpture, s'il est vrai, comme c'est probable, que le *Saint François d'Assise* de Séville soit de lui. Quant à sa peinture, malgré la violence de caractère dont il donna plus d'une preuve, elle n'a rien d'exagéré ni de brutal. Ses tableaux témoignent d'un talent bien équilibré ; on y trouve un dessin correct, un coloris ferme et agréable, une compo-

sition sensée et suffisamment émue. Par l'ensemble de ses qualités il est le peintre espagnol qui se rapproche le plus peut-être des Italiens, et celui qui a le plus grand souci de la beauté de la forme (peintures du maître autel de Grenade)[1]. Alonzo Cano est plus Italien que son contemporain *Vincenzo Carducci* ou *Carducho* (1585-1638), bien que celui-ci fût né à Florence; il est vrai que dès son enfance il avait été conduit à Madrid par son frère aîné *Bartholomeo Carducci*. Bartholomeo a rendu les plus grands services au développement de l'art en Espagne, et il serait peut-être plus connu s'il était resté en Italie; mais le naturel que nous apprécions en lui n'avait alors aucun succès près de ses compatriotes (*Descente de croix, la Cène,* au musée de Madrid). Quant à son frère Vincenzo, il montre sa grande habileté de composition dans ses peintures de bataille, et c'est lui qui fit une bonne partie des tableaux destinés au Buen-Retiro, décoration pour laquelle Vélasquez fit un de ses chefs-d'œuvre, les *Lances*.

Vélasquez : les « Buveurs », les « Lances », les « Fileuses ». — L'art espagnol est un art essentiellement religieux; c'est là son caractère dominant et sa gloire. Cependant le plus grand peintre qu'ait eu l'Espagne, Vélasquez, a très rarement peint des scènes religieuses, et on pourrait les supprimer de son œuvre sans que sa renommée ait à en souffrir.

Don Diégo Vélasquez de Silva naquit à Séville dans les premiers jour de juin 1599. Sa vie est pour tous les artistes un grand exemple. Certes, s'il est un peintre d'un génie personnel et qui ne connaît pas l'incertitude, d'un talent franc et décidé, c'est bien l'auteur des *Buveurs,* des *Lances* et des *Fileuses*. Nul cependant n'eut l'œil et l'esprit plus ouverts

1. On raconte qu'à son dernier moment, trouvant mal sculpté le crucifix qu'on lui présentait, il rassembla ses dernières forces pour le repousser en disant : « Otez-le, il est trop laid; » et il expira en embrassant une simple croix de bois.

non seulement sur les divers aspects de la nature, mais sur les diverses formes de l'art. Il apprend jusqu'à son dernier jour, profitant avec une modestie parfaite des enseignements les plus différents, écoutant les conseils, recueillant sans cesse de toutes mains de nouvelles richesses, qu'il faisait siennes en les transformant au creuset de son génie. Nous le trouvons d'abord élève de Herrera; mais les emportements de ce maître convenaient peu à sa nature aimable et distinguée. Fort jeune encore, il passa dans l'atelier de Pacheco, qui devait lui donner cinq ans plus tard sa fille en mariage, touché, dit Pacheco lui-même, de ses bonnes mœurs, de ses belles qualités et des espérances que faisaient concevoir ses dispositions naturelles. Mais, quelque heureuses que fussent ses dispositions, jamais Vélasquez ne se crut dispensé d'aucun travail pour arriver à la perfection. Il voulut être maître d'abord de tous les éléments qui pouvaient entrer dans les œuvres qu'il serait appelé à exécuter, et, étudiant sans relâche la nature, il copia avec un soin minutieux tout ce qu'elle offrait à ses regards, depuis les êtres inanimés jusqu'à l'homme, en passant par les plantes, les insectes, les poissons, les oiseaux et les animaux d'un ordre plus élevé. Il étudia aussi les diverses parties du corps humain et l'expression des passions qui l'agitent.

Vélasquez tenait de Pacheco un faire un peu dur et sec; sa composition manquait encore d'aisance (*Adoration des rois,* à Madrid). Il commença à se modifier à la vue des peintures italiennes et des peintures flamandes de l'école, nouvelle alors, de Rubens, qui se répandaient jusqu'en Andalousie, et plus encore en étudiant les peintures de son compatriote Louis Tristan de Tolède, dont la touche plus souple le charma. Cette transformation devint complète lorsqu'il eut été à Madrid étudier les chefs-d'œuvre qu'avaient réunis les rois d'Espagne. Après un premier voyage dans cette ville en 1622, il s'y établit définitivement l'année suivante. Un des premiers ouvrages qu'il exécuta fut un portrait équestre du roi, aujourd'hui perdu, qu'il exposa en plein air, au public, dans la grande rue, en face de San-Felipe-el-Real[1]. Bientôt il jouit auprès de

1. Ces appels directs au jugement de la foule faits en plein air, dont il y a des exemples dans l'antiquité, se rencontrent souvent dans la vie des artis-



Fig. 243. — Vélasquez. — Reddition de Bréda (les *Lances*). (Musée de Madrid.)

Philippe IV, politique médiocre, mais esprit distingué, d'une faveur qui s'adressait à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. Il compta, comme Calderon, parmi les familiers du roi (*privados del rey*). Il s'éleva en 1649 jusqu'à la charge d'*aposentador mayor* (grand maréchal des logis de la cour), avec les appointements de mille ducats par an (somme considérable pour le temps, quoiqu'on en ait dit), sans compter le prix de ses ouvrages. Sa première manière arrive à son apogée avec les *Buveurs* (1628). A cette même période de son talent appartient l'*Expulsion des Morisques*, œuvre perdue, tableau qu'il fut chargé d'exécuter à la suite d'un concours où il l'avait emporté sur les plus célèbres peintres de l'Espagne. Sur ces entrefaites Rubens arriva pour la seconde fois à Madrid (1628) avec un rôle diplomatique. Il connut Vélasquez à la cour, l'engagea à aborder plus souvent les grands sujets et à aller visiter l'Italie. Vélasquez partit en 1629, visita Venise et s'arrêta longtemps à Rome. Quelles sont les œuvres que ce coloriste, ce naturaliste, y étudiera surtout? Le *Jugement dernier* de Michel-Ange, l'*École d'Athènes* et le *Parnasse* de Raphaël. Il se mit à les copier assidûment, comme un débutant aurait pu le faire.

Quand il revint en Espagne, après avoir passé par Naples, où il vit Ribera, son style s'était élargi, son esprit s'était ouvert à des formes et à des idées nouvelles. La *Tunique de Joseph* (Escurial), la *Forge de Vulcain*, 1630 (Madrid), marquent le début de sa seconde manière, plus claire, plus légère, avec des tons plus fins, aussi puissante cependant que la première, mais plus élégante. Dans cette manière ont été peints les portraits équestres de *Philippe IV*, du *Duc d'Olivarès*, du petit *Infant Balthazar*, le portrait du même infant Balthazar devenu jeune homme, en costume de chasseur, les *Nains* et les *Bouffons* du musée de Madrid, le *Christ en croix*, et enfin la *Reddition de Bréda*, plus souvent appelé *les Lances*, un des chefs-d'œuvre de la peinture. Cependant Vélasquez ne bornait pas

tes italiens. Nous renverrons sur ce point aux anecdotes connues de la vie de Salvator Rosa et de Ribera. D'ailleurs, à Paris même, et encore au XVIIIe siècle, les artistes qui, n'étant pas académiciens, n'avaient pas droit aux honneurs du salon, pouvaient tous les ans, pendant quelques heures, le matin de la Fête-Dieu, exposer leurs œuvres auprès du reposoir de la place Dauphine.

son activité à ses travaux de peintre. Sans parler de ses charges de cour, il était comme le ministre des beaux-arts de l'Espagne, inspectait les divers travaux, choisissant et plaçant les tableaux et les statues dans les palais de la couronne. En 1648 le roi le chargea d'aller en Italie pour réunir une collection d'objets d'art destinés à une académie de peinture que Philippe IV voulait fonder, projet qui du reste n'eut pas de suite. A Rome, où il fut en relation avec Poussin, il peignit le portrait d'*Innocent X* ,qui fut solennellement couronné et promené processionnellement dans les rues. Mais le plus grand événement qui se rattache à son voyage en Italie c'est l'influence que semble avoir exercée sur lui le Corrège. A-t-il eu occasion d'étudier ses grandes œuvres ? Quoi qu'il en soit à cette époque se manifeste une nouvelle évolution de son talent.

Dans cette troisième manière, qu'on peut faire commencer à l'année 1649, son exécution est plus variée, sans être moins franche ; il acquiert des délicatesses de clair-obscur, des harmonies de teintes, une souplesse et un moelleux qui le rapprochent de Murillo. A cette période de sa vie appartiennent le *Couronnement de la Vierge, Saint Antoine visitant saint Paul ermite, las Hilanderas* (les *Fileuses*) *ou Vue de la fabrique de Ségovie,* enfin *las Meninas*[1]. Cependant la faveur croissante de Vélasquez auprès du roi lui imposait de nouveaux devoirs. En mars 1660, il accompagna Philippe III et Marie-Thérèse à Irun, il prépara dans l'île des Faisans le pavillon où se fit l'entrevue de Louis XIV et du roi d'Espagne , et Lebrun , dans le tableau qu'il fit à cette occasion, n'oublia pas d'y placer Vélasquez. Mais les fatigues qui résultèrent pour lui de ce voyage achevèrent d'ébranler sa santé, déjà fort atteinte, et il mourut à son retour à Madrid, 7 août 1660. Sa veuve ne lui survécut que quelques jours.

Raphaël Mengs, quoique peintre classique s'il en fut, a dit, en parlant des *Fileuses,* qu'elles étaient peintes avec la pensée. En effet il semble , dans les chefs-d'œuvre de Vélas-

1. Ce n'est pas à dire que Murillo ait eu de l'action sur Vélasquez. C'est seulement vers 1648 que le talent de Murillo paraît complètement formé. — Les portraits des infantes Marie-Thérèse (galerie Lacaze) et Marguerite-Thérèse (Salon Carré) sont de cette époque, comme l'indique la date de la naissance de ces princesses comparée à l'âge qu'elles ont sur leurs portraits.

quez, qu'il n'y ait pas d'intermédiaire entre l'objet du tableau et le tableau lui-même; la vie est rendue avec une puissance si souveraine que toute trace d'effort a disparu. Rien de plus simple que l'exécution de Vélasquez; le plus souvent, surtout dans sa première manière, quelques couleurs lui suffisent. Dans ses portraits, un ton de chair, un ton noir pour le vêtement, un ton gris pour le fond, et l'on a un chef-d'œuvre. « Nul, dit avec raison Ch. Blanc, n'a le modelé plus large, plus débarrassé de choses inutiles, qui nuisent à l'effet sans ajouter au mérite du travail. Mais telle est sa science, son adresse, que tout ce qu'on ne distingue pas semble exister réellement comme s'il l'y avait mis. »

Vélasquez s'est intéressé à tout dans la nature; il a peint des fleurs, des fruits, des animaux, des intérieurs, des paysages; mais il a su faire à chaque chose la part qui lui convient. Lorsqu'on a passé en revue tous les tableaux de lui qu'a réunis le musée du Pardo, on garde dans son esprit, comme un souvenir dominant, la figure du général Spinola accueillant avec une fierté courtoise et bienveillante le général hollandais qui lui apporte les clefs de Bréda. On n'oublie plus l'opposition des deux armées, qui sont dignes l'une de l'autre par le courage ; c'est une admirable traduction de la nature, c'est une œuvre historique, c'est une œuvre humaine.

Contemporains et successeurs de Vélasquez. — Nous citerons parmi eux le peintre religieux *Martinez* (1602-67), (un St Sébastien à la cath. de Jaen) ; *Leonardo* (1616) et *Castello* (1602-56), qui peignirent des batailles pour le Salon des rois du Buen-Retiro; le peintre de fleurs *Arellano* (1614-76), *Pareja* (1606-70), l'esclave de Vélasquez, dont on connaît la touchante histoire; *Collantes* (1599-1656), dont on admire surtout la *Vision d'Ézéchiel*; *Herrera* le Jeune (1622-85), héritier du talent et du mauvais caractère de son père; le capitaine *Juan de Tolède* (1611-1665), peintre de batailles et de sujets pieux; *Pedro de Moya* (1610-

60), qui guerroya en Flandre, et reçut en Angleterre les leçons de *Van Dyck*; le brillant coloriste *Cerezo* (1635-73), le peintre de fleurs *Arellano* (1614-76) le portraitiste *Carreno de Mirande* (1614-85) et *Claudio Coello* (? 1624-1693), auteur d'un des meilleurs tableaux de l'école, la *Procession de la sainte hostie*, à la sacristie de l'Escurial.

Murillo. — Mais tous ces noms s'effacent devant celui de Murillo. *Esteban Murillo*, né à Séville, comme Vélasquez, y fut baptisé le 1er janv. 1618 et y mourut le 3 av. 1682.

Il reçut quelques leçons de *Juan del Castillo* (1584-1640); mais, orphelin à dix ans, obligé de travailler pour gagner son pain, il faisait à la douzaine des figures de sainteté, envoyées par ballots en Amérique. A force de privations, il réunit une petite somme et partit à pied pour Madrid (1643). Bien accuelli par Vélasquez, qui lui ouvrit les palais royaux, il put étudier Titien, Rubens, Van Dyck, Raphaël. Revenu à Séville en 1645, il montra qu'il était déjà grand peintre par les *Aumônes de St Diégo* et la *Mort de Ste Claire*. Il fait cependant de nouveaux efforts, et vers 1648 commence pour lui une seconde manière. « Alors, dit P. de Madrazo, il agrandit ses idées, sent avec plus de vivacité la nature, donne plus de relief à ses figures, plus d'atmosphère à ses scènes, plus de chaleur à ses teintes, plus de transparence à ses ombres, et fait régner dans l'ensemble de ses cadres une harmonie qui n'a jamais été dépassée. » Il sait varier son exécution suivant les sujets. Sa manière est vaporeuse dans ses apparitions ou visions célestes, froide ou tempérée dans les sujets intermédiaires, chaude dans les scènes réalistes, où il ne recule devant aucune vulgarité (le *Jeune Mendiant* du Louvre). Ce réalisme, illuminé par la foi, fait qu'il nous représente les scènes religieuses comme s'il les avait vues. Nul n'a su mieux rendre, car il la ressentait lui-même, la tendresse ineffable et respectueuse des saints pour le Christ enfant; nul n'a su mieux associer dans la figure de l'enfant Jésus l'innocence du jeune âge et la prescience divine. Et cependant cet enfant Jésus, « dont les yeux noirs vous pénètrent comme une flèche », a bien eu pour modèle le petit gamin que Mu-

rillo a rencontré jouant aux dés sur les bords du Guadalquivir ou au pied de la Giralda[1].

Jamais peintre d'ailleurs ne fut mieux doué. « Les qualités de Murillo sont, dit Ch. Blanc, la fécondité, la souplesse, une incomparable facilité à tout peindre, une merveilleuse flexibilité de coloriste. » Ce coloris est tantôt grave et contenu, comme dans le portrait de l'inquisiteur Don Andreas de Andreade ; tantôt il présente des effets à la Rembrandt (*Saint Thomas de Villanueva*), tantôt il baigne tout d'une lumière diffuse et noie ses figures dans l'atmosphère comme le Corrège (*Vierges immaculées*). « Tout ce qu'a touché Murillo se tourne en douceur. » Ribera ne voit dans la religion que des scènes sombres et souvent atroces ; Murillo n'en montre que le côté tendre, aimable, radieux. « Avec lui les scènes les plus mystiques ont, comme on l'a dit, je ne sais quoi de lumineux que la pensée pénètre sans effort, et par où l'âme se laisse aisément ravir aux régions célestes. »

Contentons-nous d'indiquer ses chefs-d'œuvre. Les grandes compositions à la *Caridad* de Séville, *Moïse frappant le rocher, la Multiplication des pains,* sont peut-être les plus importantes de ses peintures. Il s'y montre un admirable paysagiste, et jamais on n'a mieux représenté la foule. Mais les traits caractéristiques de son talent s'affirment mieux dans *Saint Antoine de Padoue prenant l'enfant Jésus dans ses bras* (musée de Séville), dans l'*Apparition de l'enfant Jésus* au même saint (cathédrale de Séville), dans la *Vierge immaculée,* la *Naissance de la Vierge,* la *Sainte Famille* (du Louvre), dans le petit *Saint Jean* (de Madrid), l'*Enfant prodigue* (de Pétersbourg), d'une expression si profonde, dans le *Saint Thomas de Villanueva* (Séville), qui était l'œuvre préférée du peintre. Cependant l'œuvre la plus complète, celle qui réunit à la fois les deux faces de son talent réaliste et mystique séparées ailleurs, c'est la *Sainte Élisabeth soignant les teigneux*, de l'Académie

1. Comparer le *Divino pastor* de Madrid et les *Joueurs de dés* de Munich.

de Madrid. « On y voit d'un côté toutes les grâces brillantes

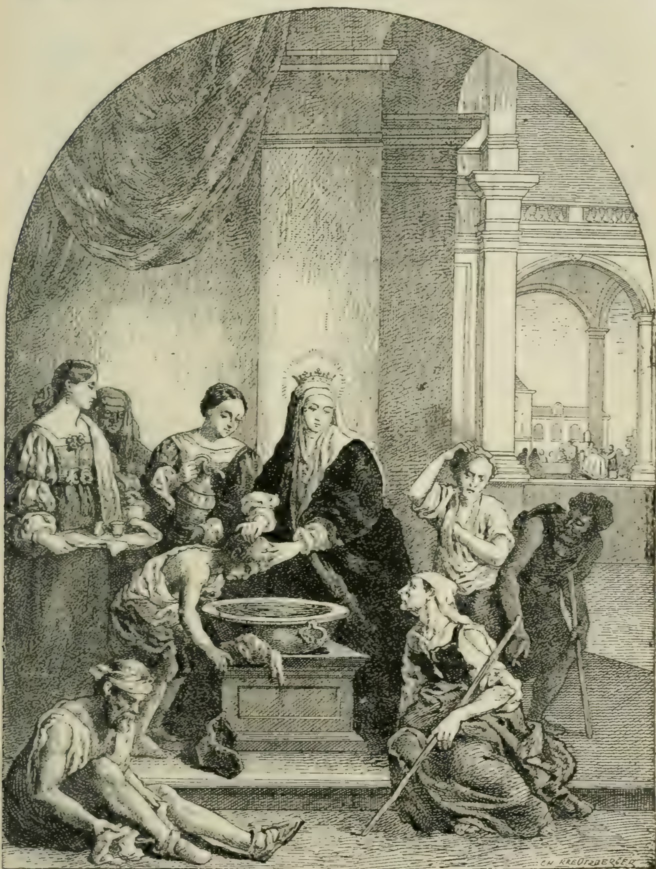


Fig. 244. — Murillo. — Sainte Élisabeth. (Académie de Madrid.)

du luxe et de la santé, de l'autre tout le hideux cortège de la misère et de la maladie, puis, au milieu de ces extrêmes de

l'humanité, la charité divine qui les rapproche et les réunit : une belle jeune femme, portant sous le voile de nonne la couronne de reine, éponge délicatement la tête impure qu'un enfant couvert de lèpre lui présente au-dessus d'une aiguière d'argent. Ses blanches mains semblent se refuser à l'œuvre que son cœur ordonne; sa bouche frissonne d'horreur en même temps que ses yeux se remplissent de larmes ; mais la pitié a vaincu le dégoût, et la religion triomphe. L'ordonnance de la scène est magnifique, les expressions pleines d'énergie et de vérité, le dessein d'une hardiesse et d'une pureté qui défie toute censure, la couleur d'un éclat magique. » (L. Viardot.)

Après Murillo. — On a peine à comprendre comment la peinture espagnole, qui s'était élevée si haut, disparut presque tout à coup avec Murillo lui-même. Sans doute il a laissé quelques imitateurs ou disciples, tels que *Tobar* (1678-1758), *Séb. Gomez* (?1617-1690?), surnommé le mulâtre de Murillo, qui fut son esclave et, comme Pareja dans l'atelier de Vélasquez, comme *Erigonos*, broyeur de couleurs du peintre grec *Néalcès*, apprit en secret son art en voyant faire son maître. *Antoline* (1639-1676), dans son *Assomption de sainte Madeleine* (à Madrid), a su créer une des figures les plus originales de la peinture religieuse, et *Valdès Leal* (1630-1691), dans les *Trois Cadavres* de la *Caridad* de Séville, a produit un effet d'horreur dont la puissance n'est pas niable. Mais le siècle n'était pas achevé qu'on trouvait à peine des élèves pour l'Académie toute gratuite que Murillo avait fondée à Séville. Il est vrai que les professeurs eux-mêmes manquaient. Remarquons cependant que, dans la décadence générale et profonde de l'Espagne, c'était la peinture qui avait le plus longtemps résisté. Murillo clôt la liste des grandes gloires intellectuelles de son pays. Calderon l'avait précédé d'un an dans la tombe.

Après Murillo, les rois d'Espagne ont bientôt recours à des étrangers : le Napolitain Luca Giordano dans les dernières années de Charles II et les premières années du règne de Philippe V, puis les Français Houasse, Ranc, Mich, Van Loo, puis l'Allemand Raph. Mengs. En architecture l'avènement des Bourbons fit abandonner le style extravagant de *Churriguerra* pour le style classique (la Granja ou Saint-Ildefonse par le Piémontais *Juvara*, Palais royal de Madrid par son

élève Sachetti [1]). Ces édifices ne manquent pas de grandeur, mais sont une imitation affaiblie de Versailles. A la fin du XVIII[e] siècle paraissent : un artiste incomplet, mais très original, *Goya* (1746-1828), un sculpteur, *Alvarez* (1768-1827), qui imite assez heureusement Canova. Cela ne suffit pas à constituer une école. Vers le milieu de notre siècle on a vu poindre sous l'influence française un mouvement qui n'a fait que se développer depuis, avec les *Madrazo*, *Rosalès*, *Gisbert*, *Pradilla*, *Merino*, *Fortuny*, *Palmarolli*, *Gonzalvo*, *Melida*, *Zamacoïs*, *Rico*, *Jimenès*, *Michelena*, *Vierge*, *L. Ribera*, *Checa*, *Sorolla-Batisda*, *Moreno-Carbonero*, *Villodas*, *P. Ribera*, *Zuloaga*, les sculpteurs *Querol*, *Blay y Fabrega*, *Benlliure*.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLAMANDE. — RUBENS.

La Belgique à la fin du XVI[e] siècle. — Les prédécesseurs de Rubens. — Rubens. — Van Dyck. — Les graveurs de l'école de Rubens. — Élèves et contemporains de Rubens : Jordaens ; Crayer. — La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — Portraitistes, animaliers, etc. — Le genre. D. Téniers. — Le paysage. Paul Brill. Breughel de Velours. Les disciples de Rubens. — Les derniers peintres d'histoire. Gérard de Lairesse. La décadence.

La Belgique à la fin du seizième siècle. — Comme l'école espagnole, comme l'école italienne des Carraches, la nouvelle école flamande, qui se personnifie dans Rubens, se rattache en grande partie au mouvement de foi qui raffermit alors le catholicisme ébranlé par la Réforme. Elle se rattache plus que l'italienne, plus même peut-être que l'espagnole, au naturalisme. Enfin, comme l'espagnole,

1. On sait que Philippe V avait épousé Gabrielle de Savoie, puis une autre princesse italienne, Élisabeth Farnèse (1714).

2. Carel van Mandert, *le Livre des peintres*. Wauters, *la Peinture flamande*, où l'on trouvera l'indication des sources. A. Michiels, *Hist. de la peinture flamande*. Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*. E. Michel, *Rubens*. Guiffrey, *Van Dyck*. Peyre, *Téniers*

elle est vraiment nationale. L'esprit de résistance contre le despotisme politique et religieux de l'Espagne, qui s'était d'abord manifesté dans le sud des Pays-Bas avec la même vivacité que dans le nord, n'y avait pas eu le même résultat. Sans doute la région avait beaucoup souffert. Sans compter tout ce qui avait péri par le bûcher ou par la hache, par la misère ou la famine, soixante mille familles, parmi lesquelles celle de Rubens, avaient émigré pendant le gouvernement du duc d'Albe; l'herbe poussait dans les rues de Gand, et après la capitulation d'Anvers deux mille Flamands avaient passé en Angleterre. Cependant la guerre n'avait pas tardé à y être moins générale et moins cruelle; la politique de Farnèse avait achevé de séparer des provinces unies du nord les provinces du sud, dans lesquelles la Réforme n'avait jamais eu le même succès. La Belgique restait donc catholique sous la domination espagnole. Mais cette domination n'était plus ce qu'elle avait été. Le gouvernement espagnol était devenu dans les Pays-Bas régulier, assez libéral et à demi national. Il le devint tout à fait lorsque les Pays-Bas eurent été donnés en dot à l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, qui épousa l'archiduc Albert d'Autriche. Isabelle, aidée de l'archiduc, reprit l'honorable tradition des princesses de la maison d'Autriche qui avaient présidé avant elle aux destinées des Pays-Bas. Elle montra la même habileté, le même dévouement à son métier de souveraine. Son nom est intimement lié à la rénovation artistique qui se manifeste alors dans les Flandres au commencement du xviie siècle. Après les souffrances de la guerre civile on se reprend à la joie de vivre, les âmes oppressées s'épanouissent. C'est alors que parut Rubens.

Les prédécesseurs de Rubens. — A cette date, les principaux représentants de l'école sont *W. Cœberger, Van Noort* et *Van Veen. Wenceslas Cœberger* (? 1557-1637), auteur de l'*Ecce*

homo du musée de Toulouse est plus connu comme économiste, chimiste et surtout ingénieur que comme peintre; il dessécha le premier les marais des environs de Dunkerque, et mourut de chagrin lorsque la guerre vint, en 1635, détruire ses grands travaux, qui avaient déjà obtenu un succès complet. On sait peu de chose d'*Adam Van Noort* (1562-1641) : il n'est peut-être pas l'auteur du magnifique *Tribut de saint Pierre,* à Saint-Jacques d'Anvers, mais paraît avoir été un coloriste remarquable. *Otto van Veen* était un érudit et un savant qui avait cru devoir latiniser son nom et se faire appeler *Otto Venius* (1558-1629). Il fut ingénieur des armées royales sous Farnèse en 1585, et garde des monnaies sous l'archiduc Albert. Il avait étudié la peinture en Italie. Il est un « romaniste », mais avec plus d'aisance et de succès que ses prédécesseurs. Il est assez froid, mais il a l'élégance et la correction, comme en témoignent la *Vocation de saint Mathieu* du musée d'Anvers, et plus encore la *Résurrection de Lazare* de Saint-Bavon de Gand. Van Noort et Van Veen, si différents l'un de l'autre, furent les maîtres de Rubens.

Rubens. — Pierre-Paul Rubens naquit en 1577 à Siegen (élect. de Cologne) pendant l'exil de sa famille, qui appartenait à la haute bourgeoisie. A la mort de son père, sa mère le ramena en Belgique et le fit entrer comme page dans la maison de Lalaing. Mais sa vocation artistique l'emporta En 1598 il partit pour l'Italie, vint à Venise, puis alla à Mantoue, où le duc Vincent Ier l'attacha à sa personne, tout en lui permettant d'aller faire plusieurs voyages à Venise et à Rome pour étudier et copier les maîtres. A Mantoue il put examiner à loisir les grandes décorations de Jules Romain, qui ont eu certainement une grande influence sur son talent. Au commencement de 1608, il fut chargé par le duc de Mantoue d'une mission diplomatique auprès de Philippe III d'Espagne. Ce peintre, « qui s'amusait à être aussi ambassadeur », profita de son séjour à Madrid pour faire de nouvelles copies de Titien. De retour en Italie, il apprit que sa mère était à l'extrémité; il partit aussitôt

pour la Belgique, mais arriva trop tard (octobre 1608). Il voulait retourner en Italie, mais Isabelle-Claire-Eugénie l'engagea vivement à rester, et lui donna la charge de chambellan avec une pension considérable. Quelques mois après était signée la trêve qui suspendait pour douze ans toute hostilité dans les Pays-Bas.

Rubens s'établit magnifiquement à Anvers et, le 13 octobre 1609, épousa Isabelle Brandt, qu'il devait perdre en 1626. La facilité et la fécondité de Rubens surpassent l'imagination, puisqu'on évalue le nombre de ses tableaux à 2,235. Cependant jusque-là Rubens a peu produit. Avec une force de caractère peu commune, il a su contenir son imagination débordante, il a surtout étudié et copié les maîtres, et on ne connaît guère de lui qu'une dizaine de tableaux antérieurs à 1609, entre autres les trois peintures de l'hôpital de Grasse. Mais à partir de cette date, dans toute la force de l'âge (trente-trois ans), il déploie toutes ses facultés et se met à la tête des peintres de son temps par le *Saint Ildefonse* de Vienne, l'*Élévation de la croix* et la *Descente de croix* à N.-D. d'Anvers. Dans ces trois œuvres il a conservé encore la forme consacrée du triptyque. Mais ce n'est là qu'une ressemblance purement extérieure avec les tableaux du temps passé. On n'y retrouve rien de cette peinture soignée, de ces personnages symétriquement accumulés du tableau de Van Eyck. C'est de la peinture décorative, conçue dans l'inspiration la plus large, exécutée avec une puissance, une liberté, un éclat, qui montrent que la révolution poursuivie en Flandre depuis plus d'un siècle est enfin accomplie. Le génie flamand, sans rien perdre de ses forces propres, y a ajouté enfin, dans une harmonie supérieure, tout ce qu'il pouvait emprunter à la Renaissance italienne (1611-1614).

On a pu remarquer aussi que Rubens avait uni dans ses œuvres l'enseignement de ses deux maîtres Van Noort et Van



Fig. 245. — P.-P. Rubens. — Saint Ildefonse. (Musée de Vienne.)

Veen. C'est à cette époque de sa vie que Rubens produit le plus grand nombre de ses meilleurs tableaux Plus tard, sur-

chargé de commandes, il cédera à sa prodigieuse facilité, improvisera trop et confiera de plus en plus l'exécution de ses compositions à ses élèves. Mais alors que de chefs-d'œuvre! Vers 1612 l'*Adoration des mages* du Louvre, en 1614 le *Saint Bavon* de Gand, en 1617 l'*Adoration des mages* de Saint-Jean de Malines et le *Jugement dernier* de Munich, puis les six tableaux sur l'*Histoire de Décius* (galerie Lichtenstein), qu'on a comparés à un drame de Shakespeare; en 1618 la *Pêche miraculeuse* de Malines, en 1619 la *Communion de saint François* (Anvers), la *Bataille des Amazones* (Munich), et 39 tableaux pour l'église des jésuites d'Anvers; en 1620, le *Coup de lance* (Anvers). A partir de cette date ses œuvres sont plus inégales. En 1622 il est chargé par Marie de Médicis d'exécuter pour les deux galeries du Luxembourg deux séries de compositions destinées, l'une à glorifier Marie de Médicis elle-même, l'autre Henri IV. Les 34 tableaux de la première série furent seuls terminés. L'exil de la reine mère arrête l'exécution de la seconde, pour laquelle il n'a fait encore que des esquisses. Qu'importe! Il doit songer aux sept plafonds de Whitehall promis à Charles I[er], aux diverses suites de cartons pour les fabriques de tapisseries, à la décoration des arcs de triomphe élevés dans les fêtes publiques, etc.

Au milieu de ces prodigieux travaux, Rubens continue à s'occuper d'érudition et d'archéologie, il forme de riches collections d'antiquités, de bijoux et de tableaux[1]; il s'intéresse aux inventions scientifiques. Il dirige son atelier de manière à mériter aussi bien l'affection que l'admiration des élèves qui s'y pressent de plus en plus, au point qu'il dit dans une de ses lettres avoir dû en refuser plus de cent. Il entretient une correspondance considérable, qu'on a pu évaluer à huit mille pièces, et compte parmi ses correspondants l'illustre capitaine Spinola et le savant Peiresc, avec lequel pendant dix-sept ans il échange une lettre par semaine. Distingué par ses manières et son instruction, gentilhomme accompli, il joue à la cour un

1. A la mort de sa femme Isabelle Brandt, il vendit une partie de ces richesses cent mille florins au duc de Buckingham. Cette somme énorme suffit à montrer l'importance de la collection. La plupart des camées intailles et médailles qu'il avait réunis sont aujourd'hui au cabinet des médailles de Paris.

rôle considérable; plus d'un grand seigneur s'en irrite, mais il est bien rare que l'on ose en témoigner du mécontentement. En 1628 Rubens est envoyé à Madrid, puis à Londres, pour négocier la paix entre Charles Ier et Philippe IV. Il y réussit et, déjà nommé secrétaire du conseil privé par Sa Majesté catholique, il reçoit de Charles Ier le titre de chevalier. De retour à Anvers, il épouse, à l'âge de cinquante-trois ans, Hélène Fourment, qui en a seize et semble réaliser le type de la beauté féminine tel que le peintre l'a compris. Il en a fait un grand nombre de portraits (tableau inachevé du Louvre) et l'a introduite dans plusieurs de ses compositions. En 1633 il est encore chargé d'une mission auprès des Provinces-Unies. Mais, quelles que soient les distractions qu'on lui impose, Rubens, par la régularité de sa vie, dominée par l'amour du foyer, peut suffire à tous les travaux. Dans les dernières années cependant, fatigué par la goutte, il ne travaille presque plus qu'à des tableaux de petite dimension, dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre, comme la *Vierge glorieuse* de Madrid. Il mourut en 1640, trop tôt pour l'art. On l'enterra, comme il l'avait désiré, dans une chapelle de l'église Saint-Jacques d'Anvers, où l'on plaça son tableau de *Saint Georges*, dans lequel il s'est représenté lui-même sous la figure du saint, entouré des principaux membres de sa famille.

Rubens a abordé tous les sujets, et partout a fait preuve de génie. Dans le genre nous citerons la *Kermesse* et le *Tournoi* du Louvre, le *Jardin d'amour* de Madrid; dans le paysage, deux tableaux du Louvre, l'*Arc-en-ciel* de l'Ermitage, le *château de Steen* (Nat. Gallery); dans la peinture d'animaux, la *Chasse au sanglier* de Dresde; dans le portrait, *Rubens, Isabelle Brandt, Hélène Fourment, les Fils de Rubens, la Dame au Chapeau de poil, Portrait équestre de Philippe II.*

Ce qui caractérise surtout le génie de Rubens, c'est le mouvement, la force, le sentiment de la vie extérieure poussée jusqu'à l'exubérance, l'expression passionnée, plus énergique que profonde. La couleur est magnifique et éblouissante. Son dessin, qui se joue au milieu des plus grandes difficultés, reste toujours sûr, même dans les excès de sa verve; mais il faut reconnaître qu'il manque trop souvent de grandeur et de caractère. Dans plus d'une œuvre l'exécution est trop lâche.

Il faut remarquer aussi que ce génie impétueux, mais trop souvent désordonné, devient monotone dans sa diversité même, et dans sa richesse trop fastueusement, trop uniformément étalée. Enfin on a à reprendre chez lui des vulgarités sans accent et des absences de goût qui sembleraient des gageures, comme par exemple dans le *Saturne dévorant ses enfants* du musée de Madrid.

Cependant il n'y a pas une de ces critiques qui ne puisse être démentie par telle ou telle œuvre de l'artiste. Car Rubens a pu tout ce qu'il a voulu et a été à l'occasion simple, touchant, élégant. Sans sortir du Louvre, la femme de Loth, dans la *Chute de Sodome,* les suivantes de la reine des Massagètes dans *Thomyris faisant plonger la tête de Cyrus dans un vase de sang*, telle figure de Henri IV, d'Élisabeth de France, de la jeune reine dans la galerie de Médicis, ont cette distinction suprême dont Van Dyck, son élève, sera la plus haute expression.

Van Dyck. — *Van Dyck,* né le 27 mars 1599, avait été l'élève de *Van Balen* (1575-1632), avant d'entrer à l'atelier de Rubens. Il avait vingt-sept ans, et avait peint déjà plusieurs tableaux, qui comptent parmi ses meilleurs, comme *le Christ au jardin des Oliviers* du musée de Madrid, et le *Saint Martin* de l'église de Saventhen, lorsqu'il partit pour l'Italie. Il y passa trois ans, alla jusqu'à Palerme, séjourna surtout à Venise, à Rome et à Gênes. A Venise il étudia avec passion les grands coloristes, surtout Titien, dont l'imitation poussée parfois jusqu'à la réminiscence se montre dans plusieurs de ses œuvres. A son école il apprend à donner à un portrait le caractère et le haut style d'une œuvre historique ; et l'on voit ce que le génie s'adressant au génie a de communicatif dans le portrait du *Cardinal Bentivoglio,* ainsi que dans les nombreux portraits exécutés pour les grandes familles de Gênes, ville où il séjourna deux ans en trois reprises, toujours surchargé de commandes. Van Dyck est dès lors un



Fig. 216. — Van Dick. — Le comte d'Arundel.

des plus grands portraitistes qui aient jamais existé ; on serait même tenté de dire le plus grand, lorsqu'on vient de regarder ses œuvres. Car nul n'a plus que lui su allier la distinction au naturel, le caractère réel au type général, l'élégance du dessin à l'harmonie d'une couleur séduisante, délicate et profonde. On trouve même dans plusieurs d'entre eux une poésie mélancolique qui est une note rare dans les œuvres de son temps et de son pays.

Cependant il n'abandonne pas les grands sujets, et il suffit de parcourir le catalogue de ses œuvres pour constater que ses tableaux historiques et religieux suffiraient à assurer la renommée d'un peintre, et d'un grand peintre. Nous signalerons comme intéressantes, pour suivre le développement de son talent : le *Saint Sébastien* et le *Renaud et Armide* du Louvre, œuvres médiocres, œuvres de transition où domine l'influence vénitienne, puis *la Vierge aux donataires* du Louvre, où la manière vénitienne mieux assimilée se montre sous la figure de la Vierge, mais où les donataires sont bien Flamands ; et enfin *la Pieta* d'Anvers, où, malgré la figure de saint Jean et de l'ange versant des larmes, qui sent trop encore le Titien, on voit que l'artiste a achevé son évolution et est maître de son talent agrandi. A cette époque appartiennent la *Danaé* de Dresde, le *Repos en Égypte* de Munich, et l'*Érection de la croix* de Courtrai, son chef-d'œuvre, où au sentiment tragique de la scène accentué par un admirable ciel d'orage, s'unit, surtout dans la figure du Christ, une pureté de style et de poésie que l'on ne retrouve pas, en général, dans les œuvres flamandes.

Mais Van Dyck ne peut consacrer à ce genre de travaux que la moindre partie de son temps ; les noblesses flamande, hollandaise, espagnole, française, se disputent l'honneur d'être peintes par lui. Cependant il se décide à partir pour l'Angleterre. Déjà il y avait fait deux voyages infructueux en 1623 et 1628 ; maintenant, sur l'avis de Rubens, le roi Charles Ier lui-même l'appelle en lui faisant les plus honorables propositions. Il vient de terminer le *portrait équestre de Moncade* (1634), c'est dire qu'il pourra difficilement aller plus loin. Mais où trouver des modèles qui sauraient mieux lui convenir que ceux

que lui offre l'aristocratie anglaise? On ne sait que choisir au milieu des chefs-d'œuvre qui sortent alors de son pinceau : le *Charles Ier à la chasse,* du Louvre; le *Charles Ier à cheval*, de Windsor; *les Enfants de Charles Ier*, de Turin, de Windsor, de Dresde, de Berlin, du Louvre; le portrait du peintre lui-même, réuni dans un même cadre avec son protecteur lord Porter (Madrid); *le Comte Strafford et son secrétaire, la Duchesse de Richmond, Marguerite Lenox.* Van Dyck, comblé de richesses et d'honneurs, traité partout comme un gentilhomme, entre dans une famille de la haute noblesse, par son mariage avec une personne accomplie, Marie Ruthven, petite-nièce de la duchesse de Montrose. Malheureusement la lutte entre la nation et le roi devient de plus en plus ardente, la guerre civile va éclater. Le temps des beaux portraits est passé. Van Dyck, qui a dépensé au moins autant qu'il avait gagné, vient en France au début de 1641, espérant qu'on le chargera des peintures de la galerie du Louvre. Mais Poussin avait déjà été appelé. Il revint en Angleterre, pour y mourir le 9 décembre de la même année. Il n'avait que quarante et un ans. Sa fécondité, pour une vie plus courte, est non moins prodigieuse que celle de Rubens. Elle nous étonne d'autant plus que rien, ou à peu près rien, dans son œuvre, ne sent l'improvisation et la négligence. Son dernier biographe, M. Guifrey, lui attribue quinze cents peintures.

Van Dyck a laissé dans l'art une trace ineffaçable, ne fût-ce que « par cette grâce tendre, à ce goût fier unie », dont parle le poète. C'est à lui que se rattachent les portraitistes allemands et les portraitistes français de la fin du siècle, *Lely, Kneller, Rigaud, Largilière,* l'émailliste *Petitot*. C'est lui qui inspire encore les peintres anglais qui, à la fin du siècle suivant, dotèrent enfin l'Angleterre d'une école nationale.

Les graveurs de l'école de Rubens. — Van Dyck fut aussi un fort remarquable graveur à l'eau-forte et même au burin, comme on le voit dans la collection de portraits où il a réuni un grand nombre de personnages célèbres de son temps, po-

litiques, guerriers, savants, artistes. L'enseignement de son maître Rubens marque d'ailleurs une grande date dans l'histoire de la gravure. Pour reproduire ses magnifiques et luxuriantes compositions, les graveurs durent demander à leur burin des effets encore inconnus. Les deux frères Boece et Schelte *Bolswerth, Vorsterman* (1580-1640), *Pontius,* travaillant sous la direction du peintre lui-même, portèrent au plus haut point la gravure coloriste.

Élèves et contemporains de Rubens. Jordaens et Crayer. — Van Dyck avait laissé bien loin derrière lui tous ses condisciples de la brillante et nombreuse école de Rubens, tels que *Van Mol* (1599-1650) auteur du *Diogène* de Ferrières), qui vécut longtemps en France et contribua à former notre Académie de peinture ; *Van Thulden* (1606-1676), *Diepenbeke* (1596-1675), *Douffet* (1594-1660), *Corneille Schut* (1597-1655), et même *Érasme Quellyn* (1607-1678), dont le fils Jean Erasme Q. (1634-1715) a peint la magnifique *Piscine de Bethsaïde*. Ce tableau, un des plus grands qui existent (10 m. de h.), a été séparé en deux pour pouvoir être placé au musée d'Anvers.

La mort de Van Dyck laissait la première place à un peintre qui avait été honoré de l'amitié et des conseils de Rubens, mais n'avait pas été son élève, *Jacob Jordaens* (1593-1678). On peut reprocher à Jordaens d'être trop exclusivement Flamand dans son œuvre, d'une couleur magnifique et d'une puissance d'ailleurs peu commune, mais souvent vulgaire jusqu'à la trivialité. Il réussit surtout dans les scènes mythologiques qui n'ont rien de grec (*Jupiter et Amalthée* du Louvre, *le Satyre et le Paysan* de Munich), et dans les scènes de genre en grand, dans ces concerts, ces festins, ces fêtes de famille où la joie déborde (*Concert, le Roi de la fève,* au Louvre). On ne peut oublier non plus ses portraits (*la Femme au perroquet,* chez le comte Darnley en Angleterre; *Portrait de Ruyter,* au Louvre) et même ses peintures religieuses, telles que le

Mariage de sainte Catherine, de Madrid. Il exécuta le sujet principal, *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau* dans la décoration de la salle Orange, à la Maison du Bois à la Haye, ensemble de peinture vraiment merveilleux où se déploie toute la richesse de l'école de Rubens.

Ses contemporains *Sallaerts* (? 1585-après 1647) et *Crayer* (1582-1669) sont plus réservés. Nous avons de Crayer au Louvre l'*Extase de saint Augustin*, et il exécutait encore à l'âge de quatre-vingt-six ans le grand tableau du musée de Gand, le *Martyre de saint Blaise*. Sallaerts a peint à l'hôtel de ville d'Anvers la *Défaite du duc d'Alençon* dans sa folle et odieuse tentative contre la liberté d'Anvers, et la *Procession* du musée de Turin, composition de plus de sept cents petites figures, groupées sans confusion ni sécheresse. Citons encore *Snellinck* (1549-1638), *Abr. Janssens* (1569-1531) *Gér*, *Zegers* (1598-1656), *Th. Rombouts* (1597-1637), etc. L'école flamande est alors aussi remarquable par le nombre que par le mérite.

La division du travail dans les arts. La spécialité des peintres. — A mesure que l'art se développe, nous voyons qu'il obéit, comme l'industrie, comme le gouvernement, à la loi de la division du travail. L'école flamande, au commencement du XVIIe siècle, a joué un grand rôle dans l'art, en donnant d'une façon fort nette l'exemple de la division des genres de peinture et de la spécialisation des peintres, choses dont nous avons signalé quelques essais en Hollande. Cette habitude a pu avoir des inconvénients; mais n'a-t-elle pas contribué à augmenter le nombre des artistes qui ont réussi dans leurs travaux, chacun ayant pu mieux mesurer ses forces et tirer parti de ses aptitudes particulières? Quoi qu'il en soit, l'exemple sera suivi dans les autres écoles, et l'école flamande continuera pendant longtemps à briller par ses spécialistes.

Portraitistes. Animaliers. Bataillistes, etc. — Plusieurs se sont presque exclusivement adonnés au por-

trait, tels que *Corneille de Vos* (1585-1651) et bon nombre des artistes flamands qui vont s'établir à l'étranger, comme *Porbus* le Jeune (1569-1622)[1] en France, *Suttermans* (1591-1681) à Florence. D'autres se consacrent aux scènes militaires, tels que *Snayers* (1592-1667), *Van Hoecke* (1620-1684), Jacques et Pierre *Van Schuppen* (1627-1702 et 1670-1750) et *Van der Meulen* (1624-après 1693), l'illustrateur officiel des campagnes de Louis XIV. Dans la nature morte et les fleurs nous trouvons *Adrien d'Utrecht* (1599-1652), *Daniel Shegers* (1590-1661), *Van Thielen* (1618-1667) et ses trois filles. Dans la peinture d'animaux, *Snyders* (1579-1647) et *Fyt* (1609-1661) donnent à leurs scènes de chasse ou simplement à leurs étalages de marché ou d'office une ampleur décorative qui décèle les collaborateurs de Rubens. Ils n'ont jamais été dépassés pour les grandes décorations de salles à manger. Snyders a peint aussi les fleurs et les fruits avec beaucoup de largeur et de vérité.

Le genre. Téniers. — C'est alors que la peinture de genre arrive à son apogée avec *David Téniers* (1610-1694). Il allait dès son jeune âge vendre au marché, chargés sur un âne, les tableaux dont son père n'avait pu se défaire; plus tard sa vogue devint grande, et, grâce à sa merveilleuse facilité d'improvisation et d'exécution, il produisit près de 700 toiles. Comme Rubens et Van Dyck, il fut mêlé à la plus haute société de son temps, qu'il recevait magnifiquement dans son château de Perk, et compta parmi ses élèves Don Juan d'Autriche, frère de Philippe IV, qui fit lui-même le portrait du fils de l'artiste. On ne peut s'étonner qu'avec de telles relations il sût peindre et rendre avec distinction non seulement la haute bourgeoisie, mais même

1. Ce *Porbus*, qui, par sa précision un peu sèche, semble bien antérieur à Rubens, a su parfois joindre à cette précision la grâce et le moelleux (portraits à l'exposition de l'Art de la femme en 1892, tête de jeune fille, chez M. de Lovenjoul à Bruxelles). Voy. *le Chef-d'œuvre inconnu*, par Balzac.

la noblesse : *Vue d'une galerie*, les *Cinq Sens* (à Madrid), la

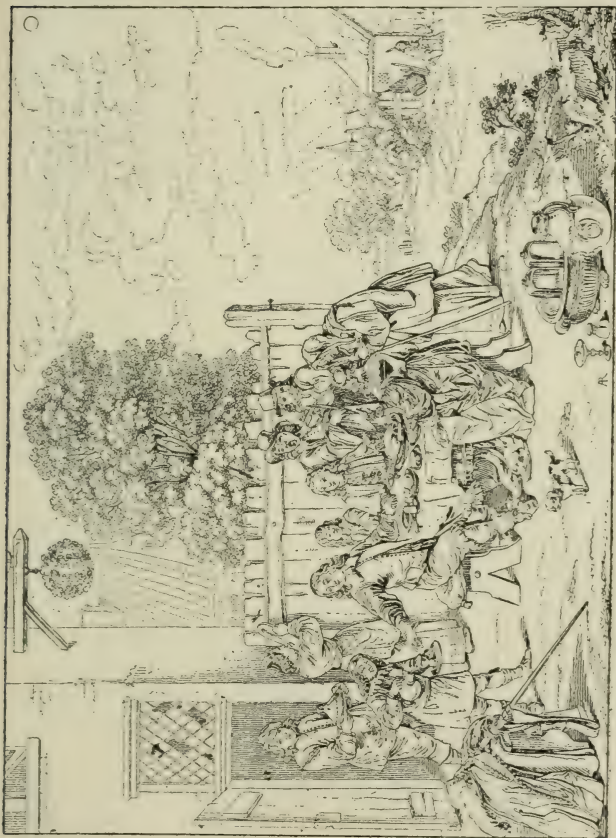


Fig. 247. — David Téniers. — L'enfant prodigue. (Louvre.)

Confrérie des arquebusiers d'Anvers (musée de l'Ermitage). On connaît aussi de lui quelques sujets religieux : *Couron-*

1. Cette figure ainsi que celles portant les nos 250, 252, 253, sont empruntées au *Musée Reveil*, fort heureusement réédité par la maison May et Motteroz.

nement d'épines. Mais il continua surtout à peindre, comme dans sa jeunesse, les paysanneries, les scènes populaires, dans lesquelles il réunit l'observation pénétrante et la sincérité de Breughel à la libre exécution et à la couleur harmonieuse qu'il tire de l'enseignement de Rubens. Nul n'eut la touche plus spirituelle et plus vive, ne groupa mieux les personnages de ces petites scènes, ne les fit agir avec plus d'aisance, ne les plaça dans des paysages plus heureux. Quoiqu'on puisse trouver chez tels de ses rivaux, Brauwer par exemple, une observation plus profonde, une exécution plus ferme, ses ouvrages n'en brillent pas moins d'une originalité qui fait dire : « C'est un Téniers, » comme on dit : « C'est un Rembrandt, » et son nom a mérité d'être placé, non loin de Rubens et de Van Dyck, à la tête de l'art flamand. Parmi les émules de Téniers qui traitent ses sujets préférés, *D. Ryckaert* (1612-1661), *Vanthilborg* (? 1625-? 1718), *Craesbeke* (? 1606-? 1655), qui quitta le métier de boulanger pour celui de peintre, occupent le premier rang. D'autres peintres se consacrent au contraire au beau monde, comme *Francken le Jeune* (*Cabinet d'amateurs*, au palais Pitti) (1580-1642), *Van Alsloot* (1550-1625 ?) (*Mascarade sur la glace,* à Munich), *Jérôme Janssens* (1624-1693) (*la Main chaude,* au Louvre), *Gonzalès Coquès* (1618-1684) (*la Famille Van Eyck,* au musée de Pesth), *Biset* (1633-1682) (la *Confrérie de Saint-Sébastien,* à Anvers), *François Duchâtel* (1626-1680) (*Inauguration solennelle du roi Charles II d'Espagne,* à Gand, tableau contenant un millier de figures).

Le paysage. Paul Brill, Breughel de Velours. Les disciples de Rubens. — Si l'on peut trouver l'origine de la peinture de genre aussi bien dans certains tableaux italiens [1] que dans les œuvres flamandes, c'est bien aux Flamands qu'il faut laisser l'honneur d'avoir les premiers

1. Les Vénitiens dès le temps de Bellini, Caravage et son école (voy. p. 537).

compris que la reproduction de la nature, réduite à elle seule et séparée de l'homme, pouvait offrir aux efforts du peintre un but suffisant et être pour lui l'occasion d'œuvres complètes et éminentes. Le paysage existait déjà depuis longtemps comme fond des tableaux, mais il y avait à le dégager.

Ce sont surtout les frères *Mathæus* et *Paul Brill* (1550-1584 et 1556-1626) auxquels on doit attribuer ce résultat considérable dans l'histoire de l'art; car les premiers ils ont exécuté en ce genre des œuvres d'une supériorité décisive, qui devait leur assurer des imitateurs. Ils firent pour le paysage ce que Rubens devait faire pour la grande peinture : ils unirent la poésie, la grandeur et la simplicité italienne telle que la leur présentaient *Giorgone* et *Titien,* avec la précision, la sincérité, l'amour naïf des petites choses des anciens Flamands. Les *Brill* n'occupent pas dans la postérité une place égale à leur mérite. Paul Brill surtout, qui survécut longtemps à son frère, peut être considéré comme le créateur du paysage moderne. « Ses peintures, dit avec raison M. Wauters, se distinguent par une grande variété de conception, une savante distribution de la lumière, de belles masses de feuillage. » On y trouve une poésie noble et même un sentiment de mélancolie rare à cette époque, surtout chez un Flamand. On peut en juger au Louvre, où il est fort bien représenté ; on en juge mieux à Rome, où les deux frères passèrent la plus grande partie de leur vie, jouissant de la faveur du pape. On y admire surtout le *Martyre de saint Clément,* fresque longue de vingt mètres, dans la salle neuve du Vatican. Dans la génération qui suit, le plus remarquable des paysagistes flamands est *Breughel* ou plutôt *Brueghel*[1], dit

1. *Breughel de Velours* était fils de *Breughel le Drôle*, et frère de *Breughel d'Enfer* (1564-1638), qui se plaisait à représenter des scènes diaboliques ou des incendies. La descendance du vieux Breughel ne comprend pas moins de vingt-cinq noms de peintres, comme l'établit le tableau généalogique de M. Wauters. — Pour la sculpture, voy. p. 499.

de Velours (1568-1625), qui a été un des premiers à faire des marines. Breughel a un pinceau d'une finesse rare. Quoiqu'il se perde trop dans le détail et ait un coloris bleuâtre conventionnel, il n'en possède pas moins un grand mérite de peintre, qui s'affirme d'ailleurs dans les sujets les plus divers, les batailles (*Bataille d'Arbelles*, au Louvre), les scènes mythologiques, les fleurs et les fruits. Il sait réunir ses divers talents dans des œuvres fort agréables (les *Éléments*, Louvre; *Flora*, gal. Pallavicini, Gênes; *les Cinq Sens*, *Vénus et Cupidon dans une armeria*, Madrid). Une tradition plus large et de plus d'avenir se rattache à Rubens et par lui à Paul Brill avec *Wildens* (1586-1653), *Luc Van Uden* (1595-1672), *Louis de Vadde*, et se continue par *Sieberechts* (1627-1703) jusqu'à *Huysmans* (1648-1727) et à *Van Bloemen*, dit l'*Orrizonte*, mort à Rome en 1740. Pour les intérieurs de monuments, *Peter Neefs* (1578-vers 1656) est resté un des noms les plus célèbres.

La décadence. — Malgré les succès qu'obtiennent les tableaux de chevalet, la grande peinture, sans se maintenir au point où l'avaient placée les élèves de Rubens, est encore honorablement pratiquée dans les Flandres par *Bœckhorst* (1608-1668), *Berthollet Flemalle* (1614-1675), auteur de la coupole de l'église des Carmes, à Paris, les deux *Van Ost* (1610-1685 et 1617-1654), *Willeborst* (1614-1654), et surtout *Gérard de Lairesse* (1640-1711), qui allait bientôt s'établir en Hollande et, en apportant à l'art hollandais déjà bien affaibli une tradition peu conforme à son génie national, contribua peut-être, par le succès qu'il y obtint, à précipiter une décadence dont on aurait tort de lui attribuer l'origine.

Mais l'école flamande touche elle-même à sa fin, participant à l'affaiblissement général du pays. Déjà la fermeture du port d'Anvers a porté à la Belgique un coup funeste. Dans la seconde partie du XVII[e] siècle et pendant la première partie du XVIII[e], elle va être le principal champ

de bataille de l'Europe, et sera ruinée aussi bien par ses amis que par ses ennemis. Son industrie a diminué avec la disparition de son commerce. L'esprit national s'affaiblit, l'art s'affaiblit avec lui[1]. Il devait renaître en 1830 avec l'indépendance de la Belgique. (Voy. p. 754.)

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE HOLLANDAISE[2]

Les Pays-Bas au commencement du XVII[e] siècle. Instruction généralement répandue ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Principaux centres artistiques : Harlem, Leyde. — Rembrandt ; son génie ; son influence ; ses trois manières ; le clair-obscur. — Élèves et contemporains de Rembrandt. Histoire et portrait. Hals et Van der Helst. — Le genre. Brauwer. Terburg. Metzu. G. Dov, les Ostade et leurs contemporains. — Les peintres de chasses et de batailles. Ph. Wouwermann. — Le paysage. Jean Van Goyen et ses contemporains. Les italianistes. Jacob Ruysdaël, Hobbema et Dekker. — Les animaliers. A. Cuyp. P. Potter. Adrien Van de Velde. — La marine. Backhuysen. Guillaume. Van de Velde. — Les architecturistes. Van der Heyden. — Nature morte. David de Heem. — Les fleurs. Van Huysum. — La décadence. Gérard de Lairesse. Van der Werf. — Le XIX[e] siècle. — L'architecture. Jean Kampen. — La gravure. Vischer. Rembrandt.

Les Pays-Bas au commencement du dix-septième siècle. Instruction répandue dans toutes les classes ; richesse et simplicité. Goût général pour les arts. L'art

1. Un fait fera sentir d'une manière frappante ce que son activité artistique était devenue. A la fin du siècle il n'y avait plus un seul atelier de tapisserie dans la Flandre ! Le dernier qui subsistât fut fermé à Bruxelles en 1794.
2. W. Burger (Thoré), *Musées de Hollande*. — Havard, *École hollandaise*. — Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*. — Ém. Michel, *Rembrandt*.

protestant. La peinture de chevalet. La spécialité. — Il y a peu de spectacles aussi beaux dans l'histoire que celui de la Hollande luttant plus de quatre-vingts ans contre toutes les forces de la maison d'Autriche, et sortant de cette lutte, une des plus disproportionnées qui furent jamais, glorieuse, forte, libre, éclairée, considérée, malgré son petit territoire, comme un des éléments principaux de la politique européenne, se mettant en même temps à la tête du mouvement intellectuel, et prenant surtout par les arts le premier rang. Le souci des choses de l'esprit, chez ce peuple peu affiné d'apparence, un peu lourd, essentiellement pratique, qui semble surtout passionné pour l'argent, n'avait jamais été abandonné, même dans la période la plus terrible de la lutte, et il se manifestait parfois d'une façon héroïque. Les états généraux, voulant témoigner solennellement à la ville de Leyde leur satisfaction de ce qu'elle avait fait pour la patrie par sa mémorable défense contre les Espagnols en 1574, jugèrent que le plus noble moyen de la récompenser était de l'autoriser à fonder une Université, qui devint en peu de temps une des plus célèbres de l'Europe.

Dès 1609 on trouvait difficilement en Hollande une femme ou un enfant qui ne sût pas lire. Partout l'activité règne dans la nation et assure à tous l'aisance, sinon la richesse. « Ils sont si ennemis du mauvais gouvernement et de l'oisiveté, dit le Français Parival, qui visite le pays en 1660, qu'il y a des endroits où les magistrats font enfermer les oisifs et les vagabonds et ceux qui ne gouvernent pas bien leurs affaires, étant suffisant que leurs femmes ou d'autres de leurs parents se plaignent aux magistrats ; et dans ces endroits ils sont forcés de travailler et de gagner leur vie encore qu'ils ne le veuillent pas[1]. » La richesse répandue partout n'empêche pas une grande simplicité dans la vie de chaque jour, et c'est encore aujourd'hui un des traits les plus estimables de la société

1. Voir aussi la lettre de Descartes à Balzac, 1631.

hollandaise. Le grand pensionnaire Jean de Witt, qui traite d'égal à égal avec Louis XIV, n'a qu'un seul domestique attaché à sa personne. De là beaucoup d'argent pour vivre largement et satisfaire ses fantaisies. Or, le goût général se porte alors vers les fleurs et vers la peinture. On sait les folies qui furent faites à Harlem et les spéculations qui eurent lieu dans ce qu'on pouvait appeler la bourse des Tulipes. Les Hollandais mettaient à ces enchères leur ténacité proverbiale ; un oignon de l'espèce Semper Augustus se vendit treize mille florins, soit près de 30,000 francs. D'autre part, tel boulanger paye 600 florins une seule figure de Van der Meer, et « il n'y a si pauvres gens qui ne veuillent être pourvus de tableaux[1] ».

L'école hollandaise, et c'est là le fondement de sa force, devait être essentiellement nationale. Ses caractères devaient être, avec plus de précision peut-être qu'ailleurs, le résultat de la nature du pays et de ses mœurs, de ses institutions et de sa religion. C'est chez elle seule que se constituera un art protestant. La rigueur du culte calviniste ayant rejeté les images des églises, les grandes peintures religieuses n'auront plus de raison d'être. On abandonnera complètement la voie où étaient entrés Cornelis de Harlem et Bloemaert. Les sujets religieux seront rarement traités, ou le seront dans un caractère intime et réel qui doit plaire à des hommes qui ont fait entrer dans leurs habitudes la lecture de la Bible et de l'Évangile. Destinés à prendre place dans la famille, et non plus à orner des monuments, ils seront de dimensions petites ou médiocres.

Les dimensions restreintes s'imposeront d'une manière générale à tous les tableaux, quels que soient leurs sujets, et les sujets préférés seront les scènes familières. Ce que ces braves gens, après une journée de travail, aimeront à voir accroché aux murs de leur maison, ce sera surtout des cadres qui leur rappelleront leur existence journalière : tantôt des réunions de famille ou de société ; tantôt les banquets, la pipe et la bière, la joie franche et parfois brutale du cabaret. La bonne chère est, en effet, un plaisir favori des peuples du

1. Cependant plusieurs artistes hollandais doivent exercer pour vivre des professions étrangères. Van Goyen spécule sur les tulipes et les maisons ; Steen exploite deux brasseries ; Hobbema est jaugeur juré des liquides débarqués à Amsterdam ; Peter de Hoogh accepte une charge d'intendant.

Nord : dans un pays froid et humide le cabaret a bien plus d'attrait qu'il n'en peut avoir pour les populations vivant en plein air sous un ciel pur. Si les peintres hollandais ont à traiter des personnages de grandeur naturelle, ce sera dans le portrait, peinture fort en honneur aussi, car l'aristocratie bourgeoise des Provinces-Unies n'est pas moins fière que l'aristocratie vénitienne ou anglaise. Il arrivera plus rarement que les peintres auront à grouper des personnages de grandeur naturelle dans des compositions importantes. L'occasion leur en sera cependant offerte, grâce surtout à l'importance que conserve la vie municipale, grâce au grand nombre des corporations et des confréries. Les magistrats et les syndics aimeront à se faire représenter dans de grands cadres, soit à part dans leurs réunions particulières, soit avec leurs confrères dans les fêtes ou convocations solennelles de la corporation ou de la cité. Il y aura bien aussi quelques peintures décoratives inspirées de la Bible et de l'histoire romaine ou de l'allégorie mythologique sur les murs des hôtels de ville à Amsterdam, à Leyde, etc. [1]; mais, encore une fois, ce sera une exception.

Il faut donc, pour caractériser l'école hollandaise, s'en tenir surtout aux tableaux de chevalet. Ces tableaux seront en général d'une exécution très soignée. Les Hollandais aiment la propreté et l'exactitude, et les scènes intimes qu'ils préfèrent doivent être relevées par le détail. On peut remarquer que les peintres qui, dans l'école hollandaise, auront une plus grande liberté de touche, se rattacheront par quelque point à l'école flamande, soit par l'imitation de Téniers, soit par l'enseignement de Franz Hals, qui était originaire de Malines. Les peintres hollandais seront essentiellement coloristes; cela tient d'abord à la nature du pays, et l'on pourrait répéter ici ce qui a été dit pour Venise. De plus, ce n'est qu'à ce prix qu'ils pourront satisfaire leur public, moins préoccupé des belles

1. La liste des grandes peintures historiques hollandaises est cependant plus longue qu'on ne le croit généralement.

lignes que de l'agrément de l'aspect, le tableau venant ajouter sa note variée au mobilier bien entretenu de la demeure patrimoniale. On comprend aussi que, pour les mêmes raisons, ce coloris n'aura rien de fougueux et de heurté; mais il ne sera cependant ni sec ni fade.

Malgré les limites où semble se renfermer l'école hollandaise, elle n'en occupe pas moins une place éminente dans les arts. D'abord elle a exploré son domaine dans toutes ses parties; elle l'a étudié sous tous ses aspects. Cette division du travail que nous signalions en Flandre sera appliquée bien plus encore en Hollande, où les spécialités se multiplient : les animaliers, par exemple, s'occuperont uniquement de telle espèce d'animal, à l'exclusion des autres. Ensuite les aptitudes naturelles de ses peintres, même dans les plus humbles sujets, sont servies par une science impeccable, appuyée, bien plus qu'on ne le croit généralement, sur l'étude du nu et de l'anatomie, et par une connaissance admirable du clair-obscur comme de la perspective aérienne. Ils ont su très nettement ce qu'ils voulaient dire, et ils l'ont bien dit. Ils ont mis à tout ce qu'ils ont fait une admirable conscience. Il est juste qu'ils en aient été récompensés par la postérité. Enfin il ne faut pas oublier que c'est la Hollande qui a porté à son apogée le paysage, et que nulle part les spectacles que présente la nature n'ont été étudiés avec une attention plus dévouée et plus pénétrante, rendus avec plus de sincérité et de talent. Ces diverses raisons font comprendre que jamais on n'ait rencontré, dans un aussi court espace de temps et sur un territoire aussi restreint, une réunion d'artistes illustres plus riche que celle que présentent les Pays-Bas vers le milieu du XVIIe siècle.

Sans doute on aurait tort de reprocher aux peintres hollandais le choix habituel de leurs sujets. Cependant, si l'on veut faire sentir ce qui a manqué en général à l'école hollandaise, pas n'est besoin de la comparer à d'au-

tres écoles; il suffit de rappeler ses deux plus grands noms, Rembrandt et Ruysdaël. Tous deux ont dépassé l'horizon de leurs compatriotes et sont restés presque isolés : Ruysdaël méconnu, jusqu'à sa mort misérable; Rembrandt, ayant étonné plutôt que convaincu ses contemporains. Mais leur supériorité comme leur isolement montre d'une manière éclatante qu'il y a une grandeur que le talent, si achevé qu'on le suppose, ne saurait atteindre; qu'il y a une place privilégiée pour l'inspiration qui cherche à s'élever au-dessus des choses, pour l'âme profondément émue, pour l'imagination qu'illumine la poésie.

Principaux centres artistiques: Harlem, Leyde. — Les centres principaux de l'art en Hollande furent Harlem, Leyde, et aussi Amsterdam, moins peut-être par les artistes qui y sont nés que par ceux qu'il a attirés. On peut y ajouter Delft[1] et Utrecht. Il n'y a pas d'intérêt dans une revue rapide à classer l'art hollandais dans diverses écoles dont les différences sont souvent peu sensibles. Remarquons cependant que les peintres de Harlem, qui dès l'origine subirent l'influence de Franz Hals, ont en général une allure plus franche et plus vive, et que c'est aussi à Harlem que s'est développée la peinture de paysage; enfin que, de toutes les villes de Hollande, c'est celle qui a produit le plus d'artistes illustres. Mais à Leyde appartient Rembrandt, et cela suffirait à sa gloire.

Rembrandt; caractère de son génie; ses trois manières; le clair-obscur. — *Rembrandt* peut manquer du sentiment de la beauté plastique; lorqu'il a traité le nu[2], non seulement il n'a pas évité, mais il semble quelque-

1. Delft fut aussi, à partir des dernières années du XVIe siècle, le centre principal de la céramique hollandaise, qui s'inspire souvent des produits que les vaisseaux des Provinces-Unies allaient chercher dans l'extrême Orient. On sait que, seuls des peuples européens, à partir du commencement du XVIIe siècle, les Hollandais pouvaient commercer avec le Japon.

2. Il n'y a guère qu'un seul peintre hollandais de cette période qui ait réussi dans la représentation du nu de grandeur naturelle, *Jacob Vanloo* (1614-1670), qui se fit naturaliser Français.

fois avoir cherché la laideur; une absence de goût cho-



Fig. 218. — Rembrandt. — La *Ronde de nuit*.

quante se montre dans quelques-unes de ses œuvres; il

n'en est pas moins une des plus hautes expressions de l'art, et il est avec Michel-Ange celui de tous les peintres qui éveille le mieux l'idée du sublime. Jamais expressions plus profondes, gestes plus éloquents, n'ont transfiguré des personnages parfois vulgaires, mais d'une originalité incomparable. Ce qui donne aux chefs-d'œuvre de Rembrandt une grandeur que n'atteignent par les autres Hollandais, c'est qu'à la différence de la plupart d'entre eux, il dégage le type général dans le modèle qu'il a sous les yeux, c'est qu'il a eu le sentiment du divin : *la Résurrection de Lazare, les Pèlerins d'Emmaüs, Jésus guérissant les malades,* appartiennent certes à un autre idéal que les grandes œuvres de l'école italienne, mais cet idéal n'est pas moins puissant, et l'impression qu'il produit n'est pas moins pénétrante. Rembrandt a su rapprocher la Divinité de l'homme sans lui rien faire perdre du respect qui lui est dû. « Il a rajeuni les plus vieux sujets par un souffle de vie qu'il communique à tout ce qu'il touche, et il sait nous présenter, comme on l'a dit, des images à la fois simples et imprévues » (*le Sacrifice d'Abraham,* l'eau-forte des *Pèlerins d'Emmaüs, le Bon Samaritain*).

Ce n'est donc pas seulement à la magie de son exécution que Rembrandt doit la place unique qu'il occupe. Cette exécution n'en est pas moins extraordinaire, et jamais peintre n'a su mieux unir la pensée à la forme. « Tour à tour arrêté et flottant, mystérieux et ingénu, il a donné, dit M. Michel, une âme à la lumière, et l'a fait correspondre aux douces émotions de l'âme humaine ; il a su mettre les palpitations de la vie dans les formes inertes; il a su exprimer sous des traits sensibles ce qui de sa nature est immatériel et insaisissable. » Il fait comprendre avec des effets lumineux ce que la ligne seule semblait pouvoir donner. Un rayon devient en quelque sorte un être auquel on s'intéresse et qui vous fait des confidences (*le Philosophe en méditation*). Nul n'a possédé au plus haut point la science

des contrastes dans la composition comme dans le faire. Nul n'a su mieux graduer l'intérêt par l'exécution même



Fig. 249. — Rembrandt. — La résurrection de Lazare.

Dans *l'Ange Raphaël quittant Tobie,* par exemple, l'ange, qui est le personnage principal, est exécuté avec le plus grand soin; les autres figures sont traitées d'une façon suffisamment nette, mais rien de plus. Quant au paysage, au ter-

rain, il n'est indiqué que d'une façon sommaire. L'œil est invinciblement attiré par le messager céleste qui s'envole dans un éclat lumineux et quitte la terre, où il n'a fait que passer. L'harmonie de l'ensemble n'en est pas moins complète, grâce à cette admirable distribution de la lumière et des ombres, grâce à ce clair-obscur où il est resté inimitable. Et qu'on ne croie pas qu'il se serve des ombres pour dissimuler des faiblesses et simplifier son œuvre sans nécessité : jamais ombres ne furent au besoin plus transparentes, quelque profondes qu'elles soient. Voyez, par exemple, *la Famille du menuisier* au Louvre. Si l'œil, se détachant du groupe qu'éclaire la fenêtre ouverte, se pose avec quelque attention sur la masse obscure qui compose la droite du tableau, il y verra apparaître diverses pièces du mobilier de ce pauvre ménage, qui viendront ajouter à l'intérêt du sujet. Rembrandt a fait d'admirables paysages (galerie de Cassel). Il a été aussi un grand portraitiste ; ses nombreux portraits de lui-même à diverses périodes de sa vie (il y en a quatre au Louvre) ont rendu sa physionomie populaire[1]. Mais ses œuvres les plus renommées sont ses grands tableaux avec des personnages de grandeur naturelle : non qu'elles aient une supériorité décisive sur les œuvres de moindre dimension, mais parce qu'elles sont les plus rares. Il y en a trois principales, qui caractérisent justement les trois manières successives qu'on distingue chez Rembrandt[2].

Dans la première manière, ses sujets, présentés le plus souvent en pleine lumière, sont exécutés avec soin et avec des teintes bien fondues (*la Leçon d'anatomie*, 1632). Plus tard, il recherche davantage les oppositions, aime les effets de jour fermé et les tons dorés ; son exécution devient plus large, parfois emportée. Le tableau improprement appelé *la Ronde de nuit*, l'œuvre capitale de l'artiste, appartient à cette période (1642.) Il s'y révèle le maître du clair-obscur. Enfin, à partir de 1654 environ, sa couleur est plus brune, parfois

1. *Portrait de femme* (Louvre) ; *Portrait de Saskia* (Cassel) ; *Portrait* dit *de la mère de Rembrandt* (Amsterdam). Les portraits de la collection Six (Amsterdam).

2. Le Louvre n'a rien de la première manière de Rembrandt. Pour la seconde, nous avons déjà cité plus haut les principales œuvres. A la troisième se rapportent le *Portrait de Rembrandt* âgé et le *Saint Mathieu*.

obscure; les contrastes lumineux y sont plus accentués; la touche est parfois moins assurée, mais elle est pleine de liberté et d'ampleur. *Les Syndics des drapiers* (1661) sont le digne pendant de *la Ronde de nuit*. A cette date Rembrandt était déjà dans une situation très précaire. Il était né près de Leyde le 15 juillet 1607. Son père était meunier et avait reçu le surnon de Van Ryn, parce que son moulin était sur les bords du grand fleuve qui va se jeter à la mer non loin de là. Il arriva assez rapidement à la réputation et s'établit en 1630 à Amsterdam, où il épousait en 1634 la fille d'un jurisconsulte, Saskia van Uelenbourg, dont il a souvent reproduit les traits. Rembrandt vivait largement, s'adonnant à son goût pour les antiquités et les objets d'art, mais ne consultant pas toujours ses ressources. Ce qui prépara surtout sa ruine, ce fut l'achat à crédit d'une belle maison qu'il ne songea plus à payer. Arrive alors la terrible guerre où, à la suite de l'Acte de navigation, la marine hollandaise se trouva en face de la marine de Cromwell (1653-1655). Amsterdam surtout en souffrit, et l'on y compta jusqu'à quinze cents maisons abandonnées. On comprend que, dans ces circonstances, les amateurs d'art devaient être moins généreux et les créanciers plus exigeants. D'ailleurs Rembrandt, quoique son talent n'eût fait que s'accroître, avait perdu la vogue qu'il avait obtenue tout d'abord[1]; il ne savait ou ne voulait pas se plier aux commandes qu'il recevait. On vendit ses magnifiques collections par autorité de justice, et la vente fut faite par un huissier de ses amis dont il avait fait le portrait! On a l'inventaire de cette vente; c'est un document des plus précieux pour nous faire connaître les objets d'études et les goûts de Rembrandt. A côté d'œuvres hollandaises et flamandes, on y trouve surtout des gravures italiennes, tout l'œuvre de Mantegna, toutes les gravures faites d'après Michel-Ange, trois gros volumes d'estampes d'après le seul Raphaël, et, chose imprévue, le peintre de l'*École d'Athènes* est même celui de tous les artistes qui est le plus largement représenté dans l'inventaire artistique du peintre de

1. M. Michel explique ingénieusement comment la *Ronde de nuit*, son chef-d'œuvre, contribua justement à lui faire perdre la faveur du public, ou au moins de la partie du public qui faisait des commandes aux peintres.

la *Ronde de nuit*. Mais le moment était peu favorable pour que cette vente fût fructueuse. Rembrandt dut se retirer dans un des plus pauvres quartiers d'Amsterdam, le Roosgracht, et, quoiqu'il ait travaillé jusqu'à la fin de sa vie, il mourut insolvable, ne laissant pas de quoi se faire enterrer (1669) : les quinze florins que coûta la cérémonie furent payés par la charité publique.

Élèves de Rembrandt. Les peintres d'histoire. — N. Maes, Gerard Dov. — Rembrandt avait eu beaucoup d'élèves; mais tous ne furent pas ses imitateurs. Ceux-ci forment un groupe distinct du reste de l'école[1]. Sans dédaigner les scènes familières, ils aiment aussi celles où l'imagination a plus de part, et ils s'inspirent souvent de l'histoire sacrée ou profane. Ils la traitent volontiers de grandeur naturelle; ils ont même exécuté de vastes peintures décoratives à l'hôtel de ville d'Amsterdam, à l'hôtel de ville de Leyde et ailleurs. A plus forte raison ont-ils fait des portraits en vraie dimension. Tels sont *Bol* (1610-1681), *Flinck* (1616-1666), *Fabritius* (1624-1654), *Van Eeckhout* (1621-1674), *Hoogstraten, Fictoor* (1620-1673), *Ovens*[2]. *Santvoort* a peint en 1633 un *Jésus-Christ à Emmaüs,* qui soutient au Louvre sans trop de désavantage le dangereux voisinage de celui de Rembrandt, peint quinze ans plus tard. Aucun de ces noms ne s'est placé au premier rang. *Nicolas Maes* (1632-1693) est plus célèbre. Dans ses colorations souvent rougeâtres, et par conséquent fort différentes de celles de Rembrandt, c'est lui qui conserve le mieux peut-être le large sentiment de la lumière qui distingue le maître; mais il est surtout un peintre de genre : *le Bénédicité*

1. L'enseignement de Rembrandt était assez singulier. Les élèves ne travaillaient pas en commun. Chacun avait sa cellule particulière.

2. Bol, *Réunion de régents* (Leprozenhuis d'Amsterdam); *Portrait,* du Louvre; *Allégories,* à Leyde. — Flinck, *Bénédiction d'Isaac,* à Amsterdam. — Fabritius, *Décollation de saint Jean,* à Amsterdam. — Fictoor, *Isaac et Jacob,* au Louvre. — Eeckhout, *l'Adoration des Mages,* à la Haye; *Anne consacrant son fils au Seigneur,* au Louvre. — Ovens, *Claudius Civilis,* à Amsterdam.

(Louvre), *l'Enfant sage* (Ferrière). Quant à *Gérard Dov* (1610-1675), l'honneur de l'atelier de Rembrandt, ses œuvres rentrent dans le système de composition méthodique, d'exécution uniformément, également soignée, qui a surtout la faveur du public : *la Femme hydropique, la Jeune Cuisinière hollandaise, la Lecture de la Bible* (au Louvre), *la Jeune Tailleuse* (la Haye), *l'École du soir* (Amsterdam)

Influence de Rembrandt. — L'influence de Rembrandt n'en a pas moins été considérable; elle a contribué à retenir longtemps les peintres hollandais sur la pente où ils se seraient laissé trop facilement entraîner, à leur faire éviter longtemps la minutie dans la composition, la froideur méticuleuse dans l'exécution, à leur faire aimer et comprendre le grand rôle de la lumière.

Contemporains de Rembrandt. Van der Helst. Franz Hals. — Cependant ce n'est pas parmi ses successeurs, mais parmi ses contemporains, qu'on trouvera des peintres ayant fait quelques œuvres considérables pouvant être comparées à la *Ronde de nuit : Barthélemy Van der Helst* (1584-1666) et *Franz Hals* (1580-1666). Van der Helst est l'auteur du *Banquet des gardes civiques célébrant la paix de Munster* et des *Juges du prix de l'arc,* dont la réduction est au Louvre, œuvres d'une richesse et d'une correction également admirables. Hals, dans ses portraits isolés (*Arquebusiers de Saint-Georges*, ou *réunions charitables* à Harlem), montre une intensité de vie extraordinaire, et est de tous les peintres celui qui rappelle le plus Vélasquez, quoiqu'il n'y ait eu aucun rapport entre eux. Les portraitistes *Verspronck*, *Van Tempel*, *Van Ceulen*, *Nic. Elias Pickenoy*, *Lievenz* en approchent de bien près.

Les peintres de genre. Brauwer, Terburg, Metzu, G. Dov. P. de Hooghe, les Ostade. — Hals eut parmi ses élèves *Adrien Brauwer* (1608-1640), qui montra une grande précocité. Son maître trouvait ses essais de jeune homme si remarquables, qu'il les vendait très cher à son profit, et

accablait en échange son élève de mauvais traitements. Brauwer s'échappa de l'atelier de Hals, passa une bonne partie de sa vie en Belgique, où il connut Rubens, qui admirait son talent. Il mourut à trente-deux ans, laissant cependant un œuvre considérable. Brauwer se plaît aux scènes de bas étage, qu'il rend avec une verve et une profondeur d'observation où il dépasse Téniers. Avec *Gérard Terburg* (1608-1681), avec *Gabriel Metzu* (1615-1658), nous entrons au contraire dans les rangs élevés de la société. L'un et l'autre ont fait des chefs-d'œuvre. Metzu se place parmi les plus excellents peintres des temps modernes, ne fût-ce que par ses tableaux du Louvre : le *Militaire recevant une jeune dame* et le *Marché aux herbes d'Amsterdam*. Mais l'œuvre de Terburg est plus soutenue, et il n'y a rien dans Metzu qui ait l'importance et la valeur du *Congrès de Westphalie,* dont Terburg avait pu peindre *de visu* les diplomates, car il se trouvait alors à Munster. Ce tableau, qui est aujourd'hui à Londres, frappa vivement l'ambassadeur d'Espagne, qui décida le peintre à se rendre à Madrid. Là il eut un tel succès que, craignant la jalousie des peintres espagnols, il quitta bientôt la cour de Philippe IV, qui aurait voulu le retenir; il se retira à Deventer, dont il devint bourgmestre, et fit justement un tableau célèbre représentant le *Magistrat,* ou l'ensemble des officiers municipaux, *de Deventer*. Terburg est peut-être le peintre de genre le plus parfait de la Hollande, surtout si l'on considère l'ensemble de ses œuvres, où l'on peut dire qu'il n'y a pas une faiblesse. Dans ses scènes familières (la *Réprimande maternelle* du musée de Berlin, le *Portrait du peintre* et la *Dépêche* de la Haye, le *Galant militaire*, la *Lecture* et le *Concert* du Louvre[1]), il l'emporte même sur Gérard Dov par son exécution plus franche et sa façon plus sûre de poser les personna-

1. Terburg a excellé dans l'exécution du satin blanc. Il en a du reste introduit dans la plupart de ses compositions.

ges; sur *Pierre de Hooghe* (1643-1708), quoiqu'il n'ait pas ses merveilleux effets de lumière; sur *Van der Meer de Delft* (1632-1675), quoiqu'il n'ait pas ses colorations d'une dé-



Fig. 250. — Metzu. — Le marché d'Amsterdam.

licatesse exquise. Il n'a guère de rivaux, outre Metzu, qui est plus inégal, qu'*Adrien Van Ostade* (1610-1685); mais pour celui-ci la comparaison est plus difficile, car il a peint surtout les paysans, et tout au plus la petite bourgeoisie : *la Famille des Ostade* et *le Maître d'école* (Lou-

vre), *Paysans au cabaret* (Munich), *l'Atelier du peintre* (Amsterdam). Dans une gamme plus claire il est, avec Pierre de Hooghe, celui qui, par son admirable clair-obscur, se rapproche le plus de Rembrandt.

Peintres de la vie populaire, de la vie bourgeoise et nobiliaire, de chasses et de batailles; Wouwerman. — Après ces noms, qui sont les plus connus, que de peintres de genre il y aurait encore à citer, qui partout ailleurs seraient au premier rang! Dans les scènes populaires ou champêtres, voici *Isaac van Ostade* (1621-1649), frère d'Adrien; *Bega* (1620-1664), *Cornelis Dusart* (1660-1704), *Dirck Hals* (1589-1650), frère de Franz Hals; *Brakenburg* (1650-1702), *Jean Steen* (1626-1679), qui est un des plus recherchés des collectionneurs; *Van der Pool* (✝ 1690), *Zorg* (1621-1682). Dans les scènes de la vie des grandes familles ou de la bourgeoisie élevée et moyenne : *Esaias Van de Velde,* né en 1587, qui a été un initiateur et un des premiers en Hollande a représenté des incendies et de petits tableaux militaires; *Anthony Palamedes* (1600-1673), *Slingeland* (1640-1693), *Brekelenkam* (✝ 1668), *Eglon Van der Neer* (1643-1703), *Adrien Van der Venne* (1589-1662), le peintre des princes d'Orange, qui ne redoute pas l'allégorie (curieux tableau du Louvre); *Staveren* (✝ 1669), *Schalken* (1643-1706), qui se consacre aux effets de lumière; *J.* et *N. Verkolie* (1650-1693 et 1673-1746), les trois *Netscher* (1639-1684, 1661-1732 et 1670-1722), les trois *Mieris* (1635-1681, 1662-1747 et 1689-1763). Dans les scènes de la vie nobiliaire, principalement les chasses et les guerres, nous trouverons : *Palamèdes le Jeune* (1607-1638), *Asselyn* (1610-1652), *Leducq* (1600-1660), et surtout *Wouwerman* (1619-1668). Philippe Wouwerman (*Choc de cavalerie*, *Chasse au héron*, *Campement*, etc.) a été l'expression la plus complète d'un genre où il n'a pas été égalé, quoique bien souvent imité, notamment par ses frères Pierre (1626-1683) et Jean (1629-1666), et par son élève

Barendgal. Plusieurs des peintres que nous venons de nommer, tels qu'Isaac Van Ostade, Asselyn, Wouwerman, plaçant leurs personnages en plein air, ont eu l'occasion de peindre des paysages et l'ont fait avec une grande supériorité. D'autre part, et se ployant au goût du temps, qui persiste même en Hollande et qui dédaigne la nature inhabitée, la plupart des paysagistes peignent ou font peindre par leurs amis des figures souvent nombreuses dans leurs tableaux. Il est difficile, en de telles conditions, de classer tel ou tel peintre parmi les paysagistes ou parmi les peintres de genre. Mais, peintres de genre ou paysagistes, les artistes hollandais participaient aux sentiments du reste de la nation, aimaient d'autant plus le sol natal qu'il avait coûté plus cher, qu'on avait dû le conquérir, non seulement sur les hommes, mais sur les éléments, et qu'il fallait encore, après la victoire définitive, le défendre constamment contre la mer qui menaçait de le reprendre.

Les paysagistes : J. Van Goyen, Wynantz, Van der Neer. Caractère du paysage hollandais. — Le premier des peintres dans l'œuvre duquel apparaît véritablement le paysage hollandais est *Jean Van Goyen* (1596-1656), qui comprit le premier et rendit avec un sentiment remarquable le caractère d'un pays plat et monotone en apparence, mais où la terre, l'eau, les nuages qui semblent se mêler, offrent ces harmonies simples et cependant changeantes, ces lignes larges que préféreront le plus souvent après lui les paysagistes. Si les accidents de terrain viennent rompre ces calmes horizons, ils ne seront pas disproportionnés et rentreront facilement dans l'ensemble. L'arbre, qui doit être une des principales individualités du paysage, y prendra naturellement la place qui lui est due; aussi a-t-on remarqué qu'en général ce ne sont pas les pays dits pittoresques, ceux où abondent les points de vue cités par les guides, ce ne sont pas

les régions montagneuses et tourmentées qui ont vu naître les grandes écoles de paysage. Quoi qu'il en soit, à côté de Jean Goyen on peut citer, parmi les fondateurs du paysage dans les Pays-Bas, — avec *Pierre Molyn le Vieux* (1600-1654), — *Wynantz* (1600-ap. 1679) et *Arthur Van der Neer* (1603-1677). Alors que Van Goyen se plaît, comme le remarque M. Havard, « dans un demi-jour brumeux et incertain », Wynantz baigne les sites qu'il représente dans la pleine lumière, tandis que Van der Neer met sous nos yeux « des rivières et des canaux ombragés de grands arbres, bordés de chaumières et de villages dormant à la douce et pâle clarté de la lune ».

Everdingen. Les italianisants. Pierre de Laar, Berghem, etc. — Cependant la représentation de la nature, surtout en Hollande, offrait bien moins de variété que les spectacles de la vie de ses habitants, et l'on comprend que les paysagistes, ne fût-ce que pour séduire davantage leur public, qui s'attachait surtout aux peintres de genre, aient été chercher ailleurs des inspirations nouvelles. Ils allèrent bien loin vers le nord et vers le sud, en Norvège et en Italie. D'autres, dans un genre intermédiaire, s'emparent du Rhin allemand et de la Moselle, tels que *Jean Van der Meer* (1628-1692) et *Saftleven* (1609-1685). Mais les Pays-Bas, la Norvège et l'Italie seront les trois modèles, bien différents, qui dans l'école hollandaise formeront trois classes de paysages distincts. *Albert Van Everdingen* (1621-1675), dont l'exécution a un caractère décoratif rare dans son pays, représenta pour la première fois avec un pinceau hollandais les grandes chutes d'eau, les sapins agités par l'orage, les chalets suspendus aux flancs des monts neigeux; mais bien restreint est le nombre des artistes qui refirent son voyage dans la presqu'île scandinave. L'Italie au contraire, malgré le contraste des écoles, ne cessa d'attirer les peintres hollandais. C'était le moment où les Français Claude et

Poussin étaient à Rome, et il serait intéressant de suivre chez plusieurs artistes l'influence indéniable de nos deux illustres compatriotes. Les peintres hollandais obtenaient des succès au delà des Alpes, et lorsqu'ils revenaient dans leur pays avec une réputation officielle, ils étaient entourés d'une sorte de prestige qui leur donnait souvent le pas sur les artistes plus modestes qui n'avaient pas quitté le sol natal.

C'est ce qu'on voit notamment pour *Pierre Van Laar* (1582-1642), connu sous le nom de *Bamboche* (Bamboccio), que lui avaient donné les Italiens au milieu desquels il était resté seize ans. Les scènes populaires traitées avec une grande liberté d'exécution, placées dans un paysage savamment ordonné qui rappelle la manière de ses amis Poussin et Claude Lorrain, eurent sur les bords du Rhin non moins de vogue que sur les bords du Tibre. Wouwerman ne fut apprécié de ses compatriotes que lorsqu'il eut traité avec une supériorité évidente un sujet que Pierre de Laar venait lui-même d'exécuter, mais qu'il ne voulait vendre qu'à un prix très élevé. A côté de Pierre de Laar on placerait *Karel du Jardin* (1622-1678), *Asselyn* (1610-1652), puis, parmi les peintres plus spécialement paysagistes, *Jean-Baptiste Weenix* (1621-1660), *les frères Jean* et *André Both,* morts tous deux en 1650, *W. Heush* (1638-1712), *Pynacker* (1622-1673), qui exécuta dans plusieurs maisons hollandaises de grandes peintures décoratives aujourd'hui détruites. *H. Swanewelt,* dit *Hermann d'Italie* (1600-1655), *Lingelbach* (1623-1674), *Berghem* (1620-1683), le plus remarquable peut-être, *Peter Molyn le Jeune,* dit *Tempesta* (1637-1709), qui eut de terribles aventures. Il est de mode aujourd'hui de déprécier ces italianisants; il y a cependant peu de peintres aussi aimables. Leur couleur est claire, d'une harmonie tempérée. Bêtes et gens sont reproduits avec une verve et un esprit qui suffiraient à justifier la fortune de ces ta-

bleaux. La nature italienne y est rendue avec une familiarité charmante, qui n'exclut ni la poésie ni le style, et ils gardent leur valeur même à côté des pages grandioses du Poussin et de Claude. D'ailleurs, le vrai paysage classique eut des représentants en Hollande, tels que *Bartholomeus Breemberg* (1599-1659) et *Poelenbourg* (1586-1667), qui y place des scènes mythologiques dans le goût de L'Albane. Le succès des italianistes était si grand que des peintres qui n'avaient jamais quitté la Hollande s'efforçaient de peindre des sites italiens, par exemple *Frédéric Moucheron* (1633-1686).

Jacob Ruysdaël. — Lorsque le goût du public était tout entier tourné de ce côté, parut *Ruysdael,* et c'est ce qui explique comment ce grand génie a été incompris de ses contemporains. On ne connaît presque rien de sa vie que sa misère et son bon cœur. Né à Harlem vers 1630, il avait d'abord étudié la médecine, puis s'adonna à la peinture, où son oncle Salomon (1600 ?-1670) s'était fait une certaine réputation. Il vint assez jeune s'établir à Amsterdam, où les peintres de paysage surtout étaient moins nombreux que dans sa ville natale ; il ne put y trouver le succès auprès du public. Mais, quelque pauvre qu'il fût, il ne cessa jamais de servir une pension à son père. Il se consolait par la contemplation de la nature, qui, elle, ne l'avait jamais déçu ; par une activité incessante, que l'indifférence ne décourageait pas (on compte plus de quatre cents tableaux de sa main), enfin par l'estime de ses confrères. Lorsqu'il devint vieux avant l'âge, ils se cotisèrent pour lui assurer un asile convenable dans l'hospice de Harlem, où il mourut en mars 1682. Ruysdaël a reproduit des sites montagneux, des cascades bondissantes rendues avec un cachet de vérité qui permet difficilement d'admettre qu'il ne les ait exécutées que d'imagination. Il paraît à peu près certain qu'à l'exemple de son ami Everdingen, il a visité la Norvège, sinon la



Fig. 251. — Jacob Ruysdaël. — La forêt. (Musée de l'Ermitage, à Pétersbourg.)

Suisse et l'Allemagne. Mais ses œuvres les plus nombreuses et les plus émues sont celles qu'il a consacrées à son pays : le *Cimetière d'Amsterdam*, les *Vues de Harlem*, la *Plage de Scheveningen*. Nul n'a dégagé comme lui la poésie des éléments simples de la nature. On oublie le talent et la science d'un pinceau passant « avec une flexibilité étonnante », comme l'a dit M. Havard, de l'exécution la plus fine, la plus délicate, la plus lisse, à la facture la plus libre, la plus large qu'on puisse employer ; on oublie l'artiste pour ne voir que l'homme. Il a fait entrer dans ses paysages toute la tristesse de son âme ; et certains de ses tableaux, par une harmonie des choses plus facile à constater qu'à comprendre, font naître une impression analogue à celle de la Sixtine. *La Forêt, le Buisson* de Ruysdaël (Louvre), sont bien une forêt, un buisson que l'artiste a vus et étudiés avec grand soin ; mais c'est aussi « la Forêt, le Buisson ».

Hobbema et Dekker. — Après lui le plus grand paysagiste de la Hollande fut *Hobbema* (1638-1709). Il a moins d'élévation que Ruysdaël ; mais il prête un charme intime, une sorte de sérénité joyeuse à ses villages de la Drenthe ou de la Gueldre apparaissant en franche lumière au milieu des arbres et des prairies, à ses moulins dont les larges roues semblent faire entendre leur bruit rythmé. Il étudie chaque arbre, chaque plante même, avec la délicatesse d'un botaniste. Ce soin, qui n'a rien d'ailleurs d'exagéré, aurait dû plaire à ses compatriotes ; cependant méconnu comme son ami Ruysdaël, quoique moins misérable, il fut inscrit sur les registres mortuaires dans la « classe des pauvres ». Quant à *Dekker* (†1678), malgré le succès qu'ont aujourd'hui ses chaumières se mirant dans les ruisseaux aux eaux lentes, il fut méconnu et malheureux. Ainsi les peintres qui ont le mieux aimé, le mieux rendu la Hollande, ont été dédaignés en Hollande même.

Les animaliers : P. Potier, A. Cuyp, A. Van de Velde,

Hondekœter. — Le succès va plutôt à ceux qui dans leurs paysages placent des animaux. Dans ce genre, la supériorité des peintres des Pays-Bas est restée indiscutable, ne fût-ce que parce que la plupart d'entre eux ont été en même temps de grands paysagistes. *Paul Potter* (1625-1654), mort à 29 ans, a laissé plus de 103 tableaux et se place peut-être au premier rang (*le Taureau*, *la Vache qui se mire*, à la Haye; *la Prairie*, au Louvre et à la Haye). *Adrien Van de Velde*, mort aussi fort jeune (1639-1672), en approche de bien près.

Albert Cuyp (1620-1691), sans dédaigner les troupeaux, préfère représenter les chevaux, et se place parmi les premiers paysagistes du monde par son admirable sentiment de la lumière (*Départ pour la promenade*, Louvre; *Pêche au saumon*, la Haye)[1]. Il faudrait citer à côté d'eux la plupart des italianisants, ainsi que les peintres de chasse et de guerre, ayant à leur tête *Wouwerman*. *Jean Veenix* (1644-1719) qui a fait aussi des paysages, excelle dans la représentation des animaux morts (surtout les lièvres). Enfin on ne peut oublier « le Raphaël de la basse-cour », *Guill. Hondekœter* (1636-1695), qui avait, dit-on, dressé un coq à lui servir de modèle. Il a au Louvre des *Coqs et Poules attaqués par des aigles*. Son chef-d'œuvre est *la Plume flottante* (Amsterdam). Il y montre ce talent — fort répandu d'ailleurs chez les peintres hollandais — de savoir supérieurement représenter les masses d'eau.

La marine. G. Van de Velde. Backhuysen. — La plupart des paysagistes hollandais ont été à l'occasion des peintres de marine. La peinture de marine devait naturellement fleurir en Hollande, et c'est là qu'elle se constitua dès la fin du XVIe siècle (voir p. 498). *Simon de Vlieger* (1601-1660) lui donna le premier une grande importance. Il a peint la mer calme (*Marine* du Louvre, *les Régates*

1. Il s'est aussi distingué dans le genre (le *Mangeur de moules*, Rotterdam) et la marine (l'*Orage* du Louvre).

d'Amsterdam), agitée par les vents (*la Tempête,* à Munich), ou animée par les luttes des hommes (*Combat naval sur le Slaak,* à Amsterdam). Il eut pour rival *Willem Van de Velde le Vieux* (1610-1693), et fut surpassé par ceux qui le suivirent. Guillaume Van de Velde le Jeune aime surtout la mer tranquille, tandis que *Backhuysen* (1631-1708) préfère la mer orageuse. *Van de Velde le Jeune* (1633-1707), fils de Willem le Vieux et frère d'Adrien, a rendu les ciels et les eaux aux diverses heures du jour avec une vérité et une poésie admirables; il l'emporte peut-être sur tous les autres peintres qui ont cultivé le même genre. Les marins admirent de plus chez lui une connaissance parfaite des éléments si compliqués des navires et de toutes les manœuvres (à Amsterdam, *le Port d'Amsterdam*, tableau de plus de trois mètres; *le Combat de quatre jours*, *la Capture amenée au port*). Il passa la fin de sa vie en Angleterre, dans la faveur des souverains qui s'y succédèrent, et représenta alors les hauts faits des marins d'outre-Manche, devenus depuis 1677 les alliés de son pays. Dans un rang secondaire viendraient *Renier Nooms* (1623-1668), surnommé *Zeemann* ou le Marin, *Jean Van Capelle*, *Jean Parcellis* et son fils Jules, etc.

Les peintres d'architecture. Van der Heyden. — Un genre bien opposé, où doit dominer la précision des lignes, la peinture architecturale, avait pris également naissance en Hollande dès le siècle précédent (V. p. 498). *Emmanuel de Witte* né vers 1620, et d'autres imitateurs de Peter Neefs peignent des intérieurs d'église; *Van Vliet* (1612-1675) et *Nickelle*, des intérieurs de palais avec les reflets divers de leurs marbres. Mais il ne valent pas les peintres de vues de villes, tels que *Beerstraten* (1622-1666), *Job* et *Gérard Berckheyden* (1628-1698 et 1638-1693), *Van der Ulft* (1627-1688), *Van der Heyden* (1637-1712), qui savent accorder la précision du dessin d'architecte avec un sentiment pittoresque des plus heureux.

Les œuvres de Van der Heyden surtout sont non seulement des documents d'architecture, mais des documents humains, comme on dit aujourd'hui. On comprend, en voyant ces villes si propres, si bien tenues, baignées dans une lumière grise égale, avec leurs hôtels de ville et leurs temples particulièrement soignés, ce qu'était la vie à la fois tranquille et active qu'on y menait (*Hôtel de ville d'Amsterdam,* au Louvre; *Vue d'une ville,* musée de la Haye). Van der Heyden est resté le maître du genre[1].

Nature morte : fleurs. D. de Heem. A. Mignon. Van Huysum. — C'est là une expression que l'on trouve souvent à employer dans une revue de l'école hollandaise, et nous pouvons l'appliquer à ceux de ses peintres qui se sont le plus distingués dans les diverses sortes de peintures réunies, à tort ou à raison, sous le nom de nature morte. La nature morte, qui prit sans doute son origine dans la peinture d'enseignes, s'éleva à la hauteur d'un véritable art avec la famille des de Heem. *David de Heem le Jeune,* le plus célèbre d'entre eux (1600-1674), peignit avec une égale supériorité les fruits, les fleurs, les étoffes, les verreries, les vaisselles, les orfèvreries; il y montra une harmonie et un talent de composition qui donnent à ses tableaux une véritable valeur de style. Ses élèves ou successeurs se partagèrent son domaine. Les tableaux de salle à manger, l'éclat des cristaux, se mêlant aux reflets de l'argent au milieu de la desserte d'un festin, furent la spécialité de *Heda* (1594-ap. 1618) et de *Kalf* (1621-1693). Les fleurs sont adoptées par *Abraham Mignon* (1640-1679). Ce peintre, d'origine allemande, né à Francfort, ne reçut les conseils de D. de Heem que lorsqu'il avait vingt ans. Il place en général ses fleurs en plein air; il y mêle des oiseaux, des nids, des insectes, des reptiles, des poissons, de petits quadrupèdes tels que des écureuils, qu'il rend

1. Il fut aussi mécanicien habile et perfectionna les pompes à incendie.

avec beaucoup de bonheur (*le Nid de Pinson,* au Louvre). Il conserve, avec quelque complication, une naïveté qui ne va pas sans quelque sécheresse, mais qui plaît autant que l'art consommé de *Van Huysum* (1682-1749). Van Huysum est resté le nom le plus illustre de la peinture de fleurs et a obtenu de son temps un succès prodigieux, quoiqu'il soit inférieur à de Heem. Le goût naturel de Van Huysum le portait vers le paysage, auquel il ne pouvait pas se livrer suivant ses désirs, à cause des commandes dont il était accablé comme peintre de fleurs; son plus grand plaisir était de s'échapper un instant dans les environs de Harlem et d'étudier d'ensemble cette nature dont il ne lui était permis de rendre qu'un détail. Le Louvre possède quatre de ses rares paysages. Son talent et son succès furent presque égalés par *Rachel Ruysch* (1664-1750), une des rares femmes hollandaises qui, avec *Maria Van Osterwijck* (née en 1630) et *Jacoba-Maria Van Nickelle* (née vers 1690), également peintres de fleurs, se soient distinguées dans les arts. *Jean Van Os* (1744-1808), *G. Van Spaendonck* (1746-1822), J. *Van Dael* (1765-1840), sont encore des imitateurs de Van Huysum.

La décadence : Mieris, Gérard de Lairesse, Van der Werf. — Le XIXe siècle. — Quoiqu'il y eût encore des peintres habiles dans des genres secondaires, la décadence de l'art hollandais était sensible dès les premières années du XVIIIe siècle.

La Hollande passait décidément au rang de puissance de second ordre. L'élévation de son stathouder au trône d'Angleterre avait commencé à mettre sa politique dans la dépendance de celle de la grande île. Ce n'était plus, suivant l'expression de Frédéric, qu'une chaloupe dans le sillage d'un vaisseau de ligne. Ses marins n'étaient plus à eux seuls les rouliers des mers ; la richesse générale diminuant, quoique la Hollande soit toujours restée un des pays les plus prospères et les plus heureux de l'Europe, il y eut plus d'écart entre les diverses classes de la société, et l'art devint nobiliaire. Il y avait d'ailleurs toujours eu en Hollande un certain goût,

quelque peu artificiel, mais persistant, pour la mythologie érudite et la décoration classique, un courant affaibli, mais non interrompu, d'italianisme, qui avait été encouragé par la noblesse, surtout par les Nassau. Dans la pleine floraison de l'école, n'avait-on pas vu le stathouder Frédéric-Henri faire venir Jordaens pour décorer sa demeure ?

D'autre part, les peintres de genre se rattachent de plus en plus à l'école de Gérard Dov, dont le grand succès peut être considéré comme une des causes de décadence de l'art hollandais. Ses élèves paraissent s'être servis, peut-être à son exemple, mais d'une manière moins heureuse en tout cas, du miroir concave pour rapetisser les figures et les copier, non sur la nature, mais sur cette image rétrécie. On a un si grand souci des moindres accessoires, qu'on leur sacrifie le principal. Dans un tableau on cherche à attirer l'attention sur un jabot, une dentelle, un bijou, plus que sur le personnage lui-même Une certaine incorrection se joint à un excès de soin ; on confond la propreté de l'outil avec la sûreté de la ligne. Les chairs deviennent de l'ivoire ou de la porcelaine. Les corps seront mal équilibrés, mais ils seront bien habillés. Une figure sera grimaçante ou mal modelée, mais on comptera les cils ; une main sera mal posée, mais les ongles seront admirablement rendus. Ce n'est pas une compensation. Ces défauts sont visibles chez les Mieris eux-mêmes.

La décadence de la peinture nationale de genre s'annonçait déjà lorsque *Gérard de Lairesse* (1640-1711), esprit distingué, mais rien de plus, apporta en Hollande les traditions déjà affaiblies de l'école flamande, relevées assez heureusement par le goût du Poussin. Ses élèves valurent moins que ses œuvres, dont plusieurs ont de l'élévation et sont bien composées (*Hercule entre le vice et la vertu,* l'*Institution de l'Eucharistie,* au Louvre). *Van der Werf* (1659-1722), le plus célèbre de ses contemporains, eut un succès qu'avaient à peine obtenu les Terburg et les Metzu. Cet engouement lui a fait du tort auprès de la postérité. Quoique ses personnages manquent de vie, que sa peinture soit maniérée et froide, il a des lignes heureuses, un relief remarquable, qui conviendrait mieux, il est vrai, à un sculpteur qu'à un peintre, et ses figures sont bien posées. Ses petits tableaux mythologiques, ses portraits de petites dimensions,

expliquent plus que ses grandes peintures la vogue dont il fut l'objet. *Philippe Van Dyck* (1680-1743), dans ses tableaux du Louvre sur l'*Histoire d'Abraham*, n'a rien de biblique ; mais la composition de son *Agar chassée* est ingénieuse, et l'ensemble du tableau agréable. *Troost* et *Boonen* ont fait de bons *portraits de corporation*. Troost est en outre un pastelliste vif et spirituel. Cependant à la fin du XVIIIe siècle on pouvait dire que l'art hollandais n'existait plus.

Il se réveille de nos jours en remontant à la tradition nationale et en cherchant ses sujets dans l'âme même de la Hollande. Mais, par le caractère de leur exécution, les plus remarquables des peintres hollandais contemporains se rattachent moins à Terburg et à Metzu qu'à l'école française ; il suffit de rappeler M. *Israels*, aussi connu et estimé chez nous que dans son pays [1].

Architecture : l'hôtel de ville d'Amsterdam. — Avant de quitter l'art hollandais, il convient de rappeler, ne fût-ce que par une mention, l'hôtel de ville d'Amsterdam, dont la construction fut commencée par *Jean Van Kampen* aussitôt après les traités de Westphalie et qui contient une des plus belles salles de l'Europe. Disons un mot aussi de la gravure.

La gravure : C. Visscher, Rembrandt. — Les peintres hollandais de la bonne époque eurent le graveur qui leur convenait dans *Corneille Visscher*. Visscher se recommande par l'accent de la vérité et par l'habileté parfaite des moyens techniques ; il eut des émules distingués (*Van Dalen*) ; mais tous les graveurs hollandais disparaissent devant Rembrandt. Est-ce bien cependant un graveur dans le sens que l'on attache en général à ce mot ? Ses eaux-fortes, seul genre qu'il ait pratiqué, sont de véritables tableaux ; il peint avec sa pointe comme avec son pinceau, et se place au-dessus des autres graveurs et presque en dehors de l'histoire de la gravure. C'est la France qui, à partir du XVIIe siècle, devait prendre le premier rang dans la gravure pour ne le plus quitter.

1. Citons encore *Cuypers*, l'architecte du musée d'Amsterdam, les peintres de genre *Bisschop*, *Blès*, *Bosboom* ; les paysagistes *Jongking*, *Kækkæk*, *Meyer*, *Mesdag*, *Jacob Maris* ; les sculpteurs *Kessels* (1784-1830), *Van Hove*, Mlle *Bosch Reitz* (grand prix 1900) ; les graveurs *Bauer*, *Wetzen*, *Dupont*, *Storm Van S'Gravezande*. *Alma Tadema* s'est rattaché à l'école anglaise. *Ary Scheffer* (1795-1858), et son frère *Henri Scheffer* (1798-1862), nés l'un à Dordrecht, l'autre à la Haye, appartiennent à la France, qui a formé leur talent et où ils ont passé presque toute leur vie.

CHAPITRE V

L'ART FRANÇAIS AU XVII° SIÈCLE. — PREMIÈRE PARTIE : POUSSIN

L'art français au XVII° siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. L'antiquité. Les académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — Le XVII° siecle avant Poussin. Architecture. Sculpture. — Gravure en médailles. Dupré. — Peinture. Vouet. — Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Poussin en France. Le paysage historique. — L'homme et l'artiste. — Eustache Lesueur. L'*Hôtel Lambert*, la *Vie de saint Bruno*. — Contemporains de Poussin et de Lesueur. — La peinture monumentale. Philippe de Champagne. — Le Valentin. Les peintres populaires. Les Le Nain. Callot. — Le paysage. Claude Lorrain [1].

L'art français au dix-septième siècle. — L'esprit classique. Descartes. La raison. La sociabilité. — L'antiquité. Les Académies. — La religion. — La hiérarchie. La royauté. Louis XIV. Versailles. — C'est au XVII° siècle que la France, sortie des luttes religieuses et ayant victorieusement tenu tête à la maison d'Autriche, prend pleine conscience de sa force et arrive à imposer à toute l'Europe la forme de sa civilisation. Le XVII° siècle est dominé par le génie du Français Descartes, et Descartes est resté comme une des plus hautes personnifications de la raison humaine. Le XVII° siècle donnera à la raison, non pas une place exclusive (pas plus que Des-

1. Félibien, *Entretien sur la vie et les œuvres des plus excellents peintres* ; — Les *Comptes des bâtiments du roi de 1664 à 1705*. — Bouchitté, *Poussin*. — Vitet, *Eustache Lesueur*. — Em. Michel, *Claude Lorrain*. — *L'Ancienne France ; Sculpteurs et Architectes ; Peintres et graveurs*, ouvrages publiés sous la direction de P. Louisy. — Les *Archives de l'art français*. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — L'*Abecedario* de Mariette. — Cousin, *le Vrai, le Beau et le Bien*. — D'Argenville, *Histoire des peintres*. — Guillet Saint-Georges. *Mémoires sur la vie des membres de l'Académie royale*. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres, École française*.

cartes du reste), mais prépondérante. C'est de la raison que les ouvrages de l art « emporteront et leur charme et leur prix ».

Il ne faut pas croire cependant que l'idéal de ce siècle soit une raison froide et compassée se perdant dans l'abstraction. Descartes va chercher les bases de sa philosophie première, non dans les livres, pour lesquels on pourra l'accuser d'avoir trop de dédain, mais dans l'étude approfondie de la nature et des hommes, poursuivie sans relâche dès sa jeunesse dans les divers pays de l'Europe. Son *Traité des passions,* ouvrage trop peu lu, où il s'attache à démontrer comment les sentiments sont liés aux diverses forces du corps, comment le corps agit sur eux, et comment à son tour ils le modifient dans son état intérieur et ses attitudes, tire des études physiologiques auxquelles s'est adonnée la philosophie de notre temps une valeur nouvelle, et pourrait être utilement consulté par les peintres. La vérité prise dans sa généralité, dans sa signification scientifique (car il n'y a de science que du général), voilà ce que poursuivra le XVIIe siècle dans la littérature et l'art :



Fig. 252. — Henri IV et Marie de Médicis. (Médaille de Dupré.)

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Ce vrai sera non pas affaibli ni adouci, mais il sera choisi : car il devra surtout plaire à la société polie du temps

L'art de la conversation et la politesse arrivent alors à leur perfection. Les arts comme les lettres reçoivent,

surtout dans la seconde moitié du siècle, une impulsion particulière de l'esprit de société naturel de tout temps aux Français, mais qui s'est développé dans l'aisance et la sécurité générales. Les plaisirs que cet esprit procure sont appréciés entre tous. Le grave Bossuet lui-même, et cela dans une oraison funèbre, signale comme la plus dure punition « des grands dont la bonté n'est pas le partage, de demeurer éternellement privés du plus grand bien de la vie humaine, c'est-à-dire des douceurs de la société ».

Cette sociabilité exige de la part des écrivains et des artistes la clarté, qui a toujours été d'ailleurs une qualité française. Ayez des idées profondes, des vues de génie (et qui est-ce qui en a plus que Descartes ou Pascal?), mais soyez-en assez maîtres pour les faire comprendre. C'est pour les autres et non pour soi qu'on les exprime. Or le beau monde dans ses relations, comme la nation dans son organisation politique, aime de plus en plus la règle ou s'y soumet sans effort. La règle appuyée sur la raison devra être partout observée. Cette règle dans les relations mondaines est formée des convenances et de ce qu'on appellera le bon usage et le bel usage. En somme, un groupe restreint donnera le ton. « Le mauvais usage, dit Vaugelas, se forme du plus grand nombre de personnes, et le bon est composé, non pas de la pluralité, mais de l'élite des voix. » Voltaire dira à son tour : « C'est pour cette fleur du genre humain qu'on appelle la bonne compagnie, que les grands hommes ont travaillé. » Cela est vrai surtout du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Cette bonne compagnie est profondément religieuse. La réforme du concile de Trente, dans ce qu'elle avait de meilleur, devait surtout produire ses fruits en France, quoique le Parlement s'obstine à ne pas laisser enregistrer ses décrets. Quant « au petit troupeau » des réformés calvinistes, il profite, ainsi que les sectateurs du jan-

sénisme (qu'on a pu appeler le calvinisme intérieur), de tous les avantages qu'ont les religions des minorités lorsqu'elles s'appuient sur une véritable force morale.

En outre, l'éducation s'est de plus en plus imprégnée de l'antiquité; tous les dieux et demi-dieux de la Fable, tous les héros de la Grèce et de Rome, sont familiers au public; de saints et savants prélats, passionnés pour Homère et pour Cicéron, ne voient dans nos merveilleux monuments chrétiens du moyen âge que des œuvres barbares. Non seulement on s'intéresse aux sujets empruntés directement à la Fable ou à l'histoire des Grecs et des Romains, mais on aime l'allégorie, on aime son application aux événements du jour, et l'on ne s'étonnera pas de voir Louis XIV sous les traits de Jupiter ou d'Hercule, car le roi est devenu une sorte de dieu terrestre. Tout a les yeux tournés vers la cour : les plus grands seigneurs préféreront un galetas à Versailles aux vastes et beaux châteaux que leur ont légués leurs ancêtres. « Un monarque objet de l'enthousiasme national, animant et encourageant le génie, semble justifier le culte de la royauté. » L'art sera donc d'inspiration monarchique, comme il est d'inspiration à la fois antique et chrétienne.

En résumé, le XVIIe siècle sera le triomphe de l'esprit classique dans les deux sens du mot : et parce qu'il s'adresse surtout à une élite, aux personnages de la première classe (*classicus auctor*[1]), et parce qu'il tend à produire des œuvres belles et réglées qui peuvent servir de modèles. Aussi jamais temps ne fut plus favorable aux institutions académiques : Académie de peinture et de sculpture (20 janvier 1648), Académie d'architecture (1671), Académie de France à Rome (1665), Académie royale de musique (1668), dont Lulli obtient le privilège après l'abbé Perrin (1672).

1. C'est le sens que les anciens donnaient à ce mot. Voyez Aulu-Gelle, *Nuits attiques,* liv. XVIII, chap. VIII, à la fin.

Ce ne fut pas sans grandes et longues difficultés que l'Académie de peinture et de sculpture put s'établir. Il fallut lutter contre la maîtrise des peintres, sculpteurs, doreurs, marbriers et vitriers, qui réunissait dans une même corporation les peintres en bâtiments et les plus grands artistes[1]. La maîtrise trouva un appui dans l'esprit étroit et réactionnaire du Parlement qui, quelques années auparavant, avait fait aussi une vive opposition à la création de l'Académie française. La maîtrise finit par céder, grâce à la persévérance d'un amateur éclairé, M. de Charmois, et du peintre Ch. Lebrun, fermement soutenus par Anne d'Autriche et Mazarin. Cependant l'Académie ne fut constituée qu'en 1655 : on voit qu'elle a été plutôt une œuvre d'émancipation que la mainmise du pouvoir sur les artistes[2]. En 1671, le conseil des bâtiments devient l'Académie d'architecture. Colbert avait d'ailleurs songé à réunir en un seul corps toutes les forces intellectuelles de la France, écrivains, érudits, savants et artistes. On voit quels sont les avantages et les inconvénients d'un pareil esprit : les inconvénients apparaîtront dans la seconde moitié du règne de Louis XIV. Cet esprit risque d'affaiblir la vie intellectuelle dans l'ensemble du pays, pour la concentrer sur un seul point; il risque d'établir l'uniformité chez les écrivains, et mieux encore chez les artistes, dont il menace plus sûrement l'individualité. Mais on voit aussi quel appui il peut apporter au génie lui-même, lorsqu'il est contenu dans de justes limites, et quelle conscience il impose aux talents médiocres.

1. Le pape Grégoire XIII avait établi en 1573, sur la proposition du peintre Muziano, l'Académie romaine de Saint-Luc. Elle avait été organisée par F. Zuccaro en 1593, en vertu d'une bulle de Sixte-Quint.

Les efforts tentés en France à partir de la fin du xve siècle pour élever la situation des artistes (société de Saint-Luc, 1391, ordonnance du 3 janvier 1430 du roi Charles VII, etc.), n'avaient pas eu tous les résultats attendus. Les artistes brevetés du roi pouvaient se croire à l'abri des revendications des corporations. Mais en 1647 la maîtrise obtenait du parlement un arrêt qui sommait tous les peintres et statuaires n'appartenant pas à la maîtrise d'avoir à cesser immédiatement l'exercice de leur art, sous peine de saisie.

2. Une habitude qui contribua aussi à encourager la grande peinture fut l'usage traditionnel qu'avait la corporation des orfèvres d'offrir, le 1er mai de chaque année, à Notre-Dame de Paris un tableau commandé à un des premiers artistes du temps. Cette commande très enviée classait un peintre. La plupart des tableaux religieux remarquables de ce temps sont des *Mai* de Notre-Dame.

D'ailleurs, quoique l'art ainsi conçu soit moins populaire que pendant le moyen âge et pendant la Renaissance, ce qui est pour lui une cause de faiblesse, il ne faut pas croire qu'il s'isole de la nation et qu'il serve une coterie. L'art français du XVIIe siècle est bien un art national.

A tout prendre, les hautes classes, pour lesquelles le peintre, le sculpteur et l'architecte travaillent, le pays tout entier partage leurs sentiments. Comme elles il est religieux et monarchique. Comme elles il aime la règle. Si la turbulente noblesse, toujours prête à se révolter ou à conspirer, même sous un Richelieu, n'est plus que l'entourage dévoué du monarque, attendant tout de sa faveur, le parlement lui-même, quoiqu'il ait conservé plus d'indépendance, aime aussi passionnément la hiérarchie et l'ordre. La famille est fortement constituée : le principe d'autorité y domine. La bourgeoisie s'attache à un régime où elle voit s'ouvrir pour elle les plus hautes perspectives, et où, dans une sorte d'aristocratie tournante [1], elle peut atteindre aux plus hautes charges de l'État, occupées, même sous le plus fier des princes, par de simples roturiers [2]. Quant au peuple, il ne reste plus rien en lui de l'agitation de la Ligue et de la Fronde : il sait ce qu'il y a gagné. Le roi reste à ses yeux le protecteur du faible et comme la personnification de la France. Il y a là un magnifique ensemble dans lequel tout concourt à la force ou à la renommée du pays.

La plus célèbre des constructions du temps, Versailles, est bien, comme l'a dit Michelet, l'image de ce qu'était alors la nation française, le symbole de la grandeur de la France, unifiée pour la première fois au XVIIe siècle. « Ces merveilleux entassements de verdure et cette hiérarchie de bronzes, de marbres,

1. Expression de Joseph de Maistre. Comparer ce que disait Claude de Seyssel au commencement du XVIe siècle dans son *Traité de la monarchie française* (Ire partie, chap. XIII-XVII).

2. On pourrait montrer même, non seulement sous Richelieu, mais sous Louis XIV, qu'elle occupe dans les grades militaires une place plus importante qu'on ne le croit généralement. Une ordonnance de Louis XIII contre les officiers absents de l'armée sans congé indique des peines particulières pour les officiers non nobles. Voyez aussi la scène XII du 3e acte du *Bourgeois gentilhomme*.

de jets, de cascades, échelonnés sur la montagne royale, depuis les monstres et les titans qui rugissent en bas le triomphe du grand roi, jusqu'aux belles statues antiques qui couronnent la plate-forme de la paisible image des dieux, il y a dans tout cela un spectacle grandiose de la monarchie elle-même ; les eaux qui montent et qui descendent avec tant de grâce et de majesté, semblent exprimer la vaste circulation sociale qui eut lieu alors pour la première fois, la puissance et la richesse montant du peuple au roi, pour retomber du roi au peuple en gloire, en bon ordre, en sécurité. » Quelles que soient les splendeurs de la cour du grand roi, splendeurs qui éblouissent non seulement la France, mais toute l'Europe, c'est justement dans la période qui précède l'apogée du règne, entre 1630 et 1668, que se développent complètement, ou du moins se constituent, surtout dans les arts, les génies les plus fermes et les plus élevés.

Une intime parenté intellectuelle et morale unit les grands hommes de la première partie du XVIIe siècle, quelque différent que soit le champ de leur activité. Richelieu, Descartes et Poussin[1] sont frères. Tous trois doués d'un génie supérieur, ils se sont proposé un grand but et l'ont poursuivi avec une ténacité de volonté digne de ce génie même. Ils ont eu l'intention de toutes les choses qu'ils ont faites. L'enthousiasme qui les soutient et les élève ne les empêche jamais de voir les conditions pratiques qui les conduiront au succès, et c'est ainsi qu'ils arrivent dans leur âge mûr à réaliser la pensée de leur jeunesse ; ce qui est, comme on l'a dit, le signe d'une grande vie[2].

1. On pourrait y ajouter saint Vincent de Paul.

2. La comparaison entre Descartes et Poussin pourrait être poussée jusque dans le détail. Tous deux aiment à écarter les importuns, les relations bruyantes, aiment à la fois l'isolement (sinon la solitude) et aussi l'observation des hommes. « Poussin, dit Félibien, était extrêmement prudent dans toutes ses actions, retenu et discret dans ses paroles, ne s'ouvrant qu'à des amis particuliers, nullement embarrassé d'ailleurs, homme de bonne compagnie, disant assez volontiers ses sentiments, mais toujours avec une honnête liberté et beaucoup de grâce. » Tout cela s'appliquerait à Descartes.

Le dix-septième siècle avant Poussin. Architecture et sculpture. — Au moment où parut *Poussin,* l'architecture et la sculpture françaises s'étaient déjà placées, dès la seconde moitié du XVI° siècle, au premier rang en Europe. Elles se maintenaient honorablement sous la protection de Henri IV, qui fut, pour le peu de temps qu'il gouverna en paix son royaume, un grand bâtisseur. *Jacques II Ducerceau,* mort en 1614; *Coin, Fournier, Louis Metezeau* (mort en 1615), fils de *Thibaut Metezeau* (1533-1586), *Clément Metezeau* (1581-1652), *Dupérac* (mort après 1601), poursuivent avec une grande activité les travaux de jonction du Louvre et des Tuileries par la construction de la galerie du bord de l'eau jusqu'au pavillon de Lesdiguières, du pavillon de Flore et de l'aile qui joint ce pavillon à l'œuvre de Delorme. L'*Hôtel de ville* est achevé ainsi que le *Pont Neuf.* La *place Royale* avec ses toits élevés, avec ses briques encadrées par des pierres de taille en ressaut marquant les angles et bordant les ouvertures, est restée le type du style particulier de ce temps, que l'on retrouve par exemple dans certaines parties de *Fontainebleau.* En 1600 on commence le merveilleux *jubé de Saint-Étienne du Mont* avec ses escaliers à rampes découpées à jour, s'enroulant autour des premiers piliers du chœur. Bientôt *Salomon de Brosse* élève pour Marie de Médicis (1615-1620) le *palais du Luxembourg,* œuvre simple et grandiose, qui s'inspire, mais sans le moindre plagiat, de la noble sévérité des palais de Florence, dont Marie de Médicis est originaire. Il achève de se classer comme le premier architecte qu'eut alors la France par son *portail de Saint-Gervais,* qui applique définitivement à une église française gothique le système des ordres. Chose condamnable en soi, ce portail est cependant le type du genre et n'a rien de supérieur en Italie. *Biard,* les frères *Lheureux, Barthélemy Prieur, Pierre de Francheville, Jacquet,* le plus célèbre en son temps, mais dont les œuvres sont

presque toutes perdues, ornent de sculptures ces édifices nouveaux[1]. Sans égaler les sculpteurs de l'époque précédente, ils se soutiennent à côté d'eux.

Gravure en médailles. Dupré. — Dans la gravure en médailles, *Guillaume Dupré* (1576-1639) dépasse tous les médailleurs français qui l'ont précédé en France. Il égale pour l'accent de la vie, en y joignant une technique plus complète, Pisanello lui-même (*Henri IV et Marie de Médicis, Sully, Louis XIII*).

Peinture. Vouet. — Mais la peinture reste encore dans un état d'infériorité marquée, malgré *Dumoustier* et ses disciples qui se recommandent par leurs remarquables portraits au crayon (Louvre et Chantilly), malgré les *Dubois* qui, avec *Dubreuil* et *Bunel,* couvrent de vastes décorations, dont les sujets sont empruntés à la mythologie ou au roman, la *galerie d'Apollon* au Louvre, ou les *galeries de Fontainebleau*[2]. *Fréminet* (1567-1619) même, malgré la puissance remarquable que témoignent ses peintures de la *chapelle de Fontainebleau,* ne peut faire présager l'avènement prochain du peintre du *Ravissement de saint Paul* ou des *Bergers d'Arcadie.* La France croit enfin avoir trouvé le grand peintre qu'elle attendait dans *Simon Vouet* (1590-1649). Vouet était déjà célèbre dans toute l'Italie et, s'étant fixé à Rome, avait été élu à trente-quatre ans prince de l'Académie romaine de Saint-Luc, lorsque Louis XIII le rappela (1627). Il eut une grande vogue comme professeur aussi bien que comme peintre, compta Louis XIII parmi ses élèves[3], et l'on comprend que son sentiment

1. Les châteaux de *Vizille* (1610-23) et de *Beaumesnil* (1633-40) construits tous deux rapidement, l'un imposant et militaire, l'autre élégant et pur, sont des types de choix du style Louis XIII.

2. Ambroise Dubois avait peint, pour la chambre de Marie de Médicis à Fontainebleau, quinze tableaux sur l'*Histoire de Théagène et de Chariclée.* Un d'entre eux est aujourd'hui au Louvre.

3. En dépit d'un préjugé fort répandu, Louis XIII était un esprit distingué On connaît deux portraits aux crayons de couleur sortis de sa main : l'un à Chantilly, l'autre, représentant le peintre lorrain Deruet, au musée de Nancy. Il

décoratif, où il s'inspire de Paul Véronèse (*Présentation au Temple, Figures allégoriques,* au Louvre), sa couleur agréable, sa prodigieuse facilité, aient pu faire illusion.

Nicolas Poussin. Ses débuts. Séjour à Rome. — Mais pendant ce temps arrivait lentement à une gloire plus durable un jeune peintre français, *Poussin,* établi également à Rome. L'année même où Vouet était appelé à Paris, Poussin terminait sa *Mort de Germanicus.*

Il était né aux Andelys en 1594, d'une famille qui avait occupé un certain rang, mais avait été ruinée par les guerres de religion. Ce n'est qu'à force d'instances qu'il obtint de ses parents la permission de se livrer à son goût pour les arts. Dès qu'il commença à connaître son métier, qu'il avait appris aux Andelys même, sous la direction de *Quentin Varin,* il n'eut qu'un but, aller à Rome. C'était là le rêve de tous les artistes; l'on vit l'un d'eux, et non des moindres, *François Perrier* (1590-1650), trop pauvre pour faire le voyage à ses frais, accepter avec empressement la mission de guider un aveugle qui allait à Rome, afin de pouvoir pénétrer dans la Ville éternelle. L'Italie était alors le seul pays où l'artiste pût librement étudier les œuvres d'art exposées aux regards du public. De nombreuses peintures et sculptures avaient été réunies par nos rois, mais elles restaient enfermées dans les palais et les châteaux. Poussin tenta vainement à deux reprises de réaliser le projet qui lui tenait tant au cœur. Deux fois la misère et la maladie le ramenèrent ; une troisième tentative réussit en 1624, grâce à l'appui du poète Marini, qui l'avait connu et apprécié en France. Mais il perd presque aussitôt son protecteur (1625)

Ce n'était pas tout d'être à Rome et de s'y remplir l'âme et les yeux de ses souvenirs, de ses ruines et de ses chefs-d'œuvre : il fallait vivre. Malheureusement sa manière n'était pas conforme au genre qui plaisait au public romain, et d'autre part elle n'en était pas assez différente pour piquer sa curiosité, comme le faisaient les Hollandais et les Flamands. Il a

avait étudié la musique avec *Guédron,* et composé des œuvres musicales dont quelques unes nous sont parvenues.

raconté, comme nous l'apprend Félibien, « qu'ayant peint dans ces commencements-là un *Prophète*, il ne put en obtenir que huit francs, et qu'un jeune peintre de sa compagnie, l'ayant copié, eut quatre écus de sa copie ». Ce n'est pas que Poussin manquât de facilité et que son génie fût pénible. Marini appré-



Fig. 253. — Poussin. — Les bergers d'Arcadie (Louvre).

ciait même surtout en lui « une fièvre du diable », et pour la rapidité d'exécution il aurait pu lutter presque avec Giordano. A Lyon il avait peint en un jour, dit-on, une figure de prophète. A Paris, en 1622, il avait peint en six jours six tableaux à la détrempe, pour les fêtes que célébrèrent les jésuites à l'occasion de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier. Cette facilité se retrouve chez presque tous les artis-

tes de ce temps[1]. Mais ç'a été un honneur pour eux d'avoir eu le courage de n'y faire que rarement appel, par amour de la vraie gloire et par sentiment de la dignité de l'art. Cependant la mauvaise fortune semblait s'attacher à notre compatriote. Attaqué par des soldats près de Monte-Cavallo, il reçut entre le pouce et l'index de la main droite un coup de sabre qui lui fit craindre de ne plus pouvoir exercer son art. Puis il tomba malade. Dénué de ressources, il fut recueilli chez un Français, Jacques Dughet, qui l'entoura des soins les plus généreux, et dont il épousa bientôt la fille (1629).

Il s'établit alors sur le monte Pincio, près de Salvator Rosa et de Claude Lorrain. Sa situation ne tarda pas à changer. Les Italiens avaient trop l'habitude et le goût des arts pour ne pas être enfin frappés des œuvres qu'il présentait successivement à leur jugement, et qui attestaient sans cesse un progrès nouveau. Il avait trouvé un protecteur plein d'admiration dans le commandeur del Pozzo. La suite des *Sept Sacrements,* qu'il exécuta pour lui, la *Peste des Philistins* (1630), l'*Enlèvement des Sabines* et, dans un genre tout différent, le *Triomphe de Flore,* le firent regarder comme le premier peintre de Rome. Les Romains eux-mêmes le comparèrent à Raphaël.

Poussin en France. — Richelieu et Louis XIII, avec leur sentiment profond de tout ce qui touchait à la gloire de la France, ne pouvaient manquer de chercher à ramener Poussin dans son pays. Mais le peintre avait peine à quitter ses habitudes de travail. La négociation dura pres de deux ans. Louis XIII en personne lui avait cependant écrit dès le 15 janvier 1639. Il fallut que son ami Chantelou allât le chercher, et il n'arriva à Paris qu'à la fin de 1640. Il fut accueilli avec les plus grands honneurs par le roi et son ministre. « Voilà Vouet bien attrapé, » avait dit le roi en se tournant vers les courtisans, lorsque

1. Mignard, dit-on, fit en trois heures le portrait de Louis XIV âgé de vingt-trois ans, que Mazarin envoya à l'infante d'Espagne. — Lebrun peignit sous les yeux de Louis XIV la tête de Parysatis dans la *Famille de Darius.*

Poussin lui fut présenté « par M. le Grand, son favori[1] ». C'était plus qu'il n'en fallait pour susciter contre lui toutes sortes de cabales. Le franc et noble caractère de Poussin n'était pas fait pour lutter contre les intrigues. Il trouvait que c'était du temps bien inutilement perdu. Il exécuta les divers travaux ou projets qu'on lui demandait pour le roi, tels que les cartons pour la galerie du Louvre[2], mais se hâta, dès qu'il en eut obtenu la permission sous forme de congé, en 1642, de retourner en Italie. Il laissait en partant, « comme une réponse à ses calomniateurs et à ses ennemis, le tableau représentant *le Temps qui soustrait la Vérité aux attaques de l'Envie et de la Discorde* ». Il nous laissait aussi, entre autres œuvres admirables, la *Cène* et le *Miracle de saint François Xavier*.

Le voyage de Poussin marque une date dans son talent, qui arrive alors à son apogée : sa manière acquiert plus de liberté et de variété, sa conception gagne encore en profondeur et en puissance. Que de chefs-d'œuvre il faudrait citer! le *Jugement de Salomon,* les *Aveugles de Jéricho, Moïse sauvé des eaux, Orphée et Eurydice,* la nouvelle suite des *Sept Sacrements,* peints pour M. de Chantelou, *Ravissement de saint Paul,* qui lui fut commandé pour servir de pendant à une répétition de la *Vision d'Ézéchiel,* de Raphaël.

Le paysage historique. — C'est alors qu'il s'adonne surtout à ce qu'on a appelé le paysage héroïque ou historique, dans lequel la nature, tout en restant vraisemblable, prend une poésie et une grandeur particulière digne des héros et des dieux qu'elle doit entourer. Ce genre a perdu toute faveur et a paru faux. Mais si on admire la

1. Lettre de Poussin à del Pozzo, 6 janvier 1641. Il s'agit de M. le Grand (Écuyer), Cinq-Mars.

2. Ces travaux devaient être considérables. La chalcographie nationale possède les planches des trente-neuf sujets relatifs à la vie d'Hercule qui devaient y être exécutés.

Sixtine et la *Transfiguration,* pourquoi n'admirerait-on pas au même titre les *Bergers d'Arcadie,* le *Diogène* du Louvre ou le *Polyphème* de l'Ermitage? Les arbres n'ont-ils pas la souplesse et la force? les eaux ne sont-elles pas limpides et profondes ? ne sent-on pas partout l'air et la lumière? Les figures héroïques ne s'harmonisent-elles pas bien avec cette nature? N'y sont-elles pas souvent mieux à leur place que les silhouettes introduites par les paysagistes hollandais dans leurs tableaux?

On objectera sans doute le peu de succès qu'ont eu la plupart des artistes qui ont abordé le même genre. D'accord; il n'y en a pas de plus difficile, il ne souffre pas la médiocrité. Mais la médiocrité de la plupart de leurs imitateurs doit-elle nous faire condamner Homère et Corneille? La rareté des œuvres dignes du *Cid* ou de l'*Iliade* doit-elle nous faire proscrire la tragédie ou l'épopée? Quoi qu'il en soit, lorsque l'affaiblissement de sa santé, lorsque la paralysie qui le gagnait lui rendit, sur la fin de sa vie, le travail plus difficile, il retrouvait sa puissance d'inspiration, sinon sa fermeté de main, pour peindre, dans ce même genre, le *Déluge* (1664), qui reste un des témoignages les plus glorieux de son génie[1].

Poussin. L'homme et l'artiste. — Et maintenant à quel rang convient-il de placer Poussin? A côté des plus grands noms de l'art, incontestablement. Depuis Michel-Ange et Raphaël, si l'on excepte Rubens, si différent de lui, on n'avait pas vu d'artiste de sa taille. Il lui manque peut-être cette fleur d'imagination qui conduit à la beauté suprême des formes. Il lui manque l'émotion qui saisit tout d'abord. Il n'atteint le cœur en général qu'en passant par l'esprit[2]. Mais il n'en est pas moins un des génies les

1. C'est la dernière pièce d'une suite représentant les quatre saisons, aujourd'hui au Louvre. L'année même de sa mort il travaillait à un tableau qu'il laissa inachevé, *Apollon et Daphné,* qui est aussi au Louvre.

2. On a critiqué aussi sa couleur. Il ne dédaignait pas cependant le coloris, et ses premières œuvres, à partir de son séjour en Italie, témoignent de son

plus créateurs et même les plus féconds qui aient existé. La facilité de l'invention, la variété de l'inspiration, doivent lui être si peu refusées, que ce sont au contraire des traits caractéristiques de son talent. Il est comparable, à cet égard, a dit avec raison Ch. Blanc, à Murillo, à Rubens même, et cette fécondité est d'autant plus remarquable que ses sujets sont plus réfléchis et plus savamment composés. Nul n'a mis dans ses œuvres de pensées plus profondes et ne les a plus clairement exprimées. Nul n'a mieux su assouplir son génie aux sujets les plus divers, scènes calmes, sérieuses, ou tourmentées et violentes, mythologiques, héroïques, sacrées, gracieuses ou austères, qu'il a toutes rendues avec une égale supériorité. On peut citer de lui plus de trois cents tableaux authentiques[1]. Et cependant il est celui peut-être de tous les grands peintres qui a eu le moins recours à des mains étrangères pour l'aider dans ses ouvrages, et qui s'est le moins répété. C'est ainsi que, M. de Chantelou lui ayant demandé de refaire pour lui la suite des *Sept Sacrements,* qu'il avait faite pour del Pozzo, il composa sur les mêmes sujets des tableaux fort différents, et supérieurs aux premiers. Il préférait aux personnages de grandeur naturelle les figures de dimensions moyennes, qui lui permettaient de réaliser ses pensées sur un plus petit espace

Nul peintre, quoi qu'on en ait dit, n'a été plus original. Cette originalité se montre dans la manière dont il travaillait. Quelque passionné qu'il fût pour les œuvres des grands peintres italiens et pour l'antiquité, « il s'est bien rarement assu-

goût pour les Lombards et les Vénitiens, qu'il avait beaucoup étudiés. Mais, par suite d'une erreur dans la manière dont il préparait le fond de ses tableaux, ils ont beaucoup souffert. D'ailleurs, il a eu à un haut degré le sentiment de la lumière et de la perspective.

1. Il s'occupa aussi de sculpture. On lui attribue l'exécution des modèles des atlantes qui ornent la grotte du jardin de Vaux. Ses biographes prétendent qu'il se servit plus d'une fois de maquettes de cire pour préparer la composition de ses tableaux.

jetti, dit Félibien, à copier leurs travaux, et même lorsqu'il voyait parmi les antiques quelque chose qui méritait d'être remarqué, il se contentait d'en faire de légères esquisses. Mais il considérait attentivement ce qu'il voyait de plus beau, et s'en imprimait de fortes images dans l'esprit, disant souvent que c'est en observant les choses qu'un peintre devient habile, plutôt qu'en se fatiguant à les copier. Il étudiait en quelque lieu qu'il fût ; même lorsqu'il marchait dans les rues, il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait ; et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes sur un livre qu'il portait exprès sur lui. Il notait aussi les beaux effets de lignes ou de lumière que lui présentait la nature aux diverses heures du jour. »

Il conserva cette passion d'observation jusqu'à la fin de sa vie. « J'ai souvent admiré, dit Vigneul-Marville[1], qui connut Poussin dans sa vieillesse, j'ai souvent admiré l'amour extrême que cet excellent peintre avait pour la perfection de son art. A l'âge où il était, je l'ai rencontré parmi les débris de l'ancienne Rome, et quelquefois dans la campagne et sur les bords du Tibre, qui dessinait ce qu'il trouvait le plus à son goût ; je l'ai vu aussi qui rapportait dans son mouchoir des cailloux et de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables, qu'il voulait peindre exactement d'après nature. Je lui ai demandé un jour par quelle voie il était arrivé à ce haut point de perfection qui lui donnait un rang considérable entre les plus grands peintres de l'Italie. Il me répondit : « Je n'ai rien né« gligé. » C'est le mot de Newton : « En y pensant toujours. »

Quoiqu'il n'aimât pas à faire des portraits, celui qu'il fit de lui-même est un des plus beaux du siècle. Il est vrai que le modèle était digne du maître. « Son corps était bien proportionné, sa taille haute et droite. La couleur de son visage tirait sur l'olivâtre, les cheveux noirs, les yeux vifs et bien fendus, le nez grand et bien fait, le front spacieux, la mine résolue. Sa physionomie, qui avait quelque chose de noble et de grand, répondait à la beauté de son esprit et à la bonté de ses mœurs. » Ses lectures favorites étaient la Bible, Homère et Virgile. La répugnance qu'il eut à travailler pour le poète Searron, dont

1. *Mélanges d'histoire et de littérature.*

il méprisait les œuvres, montre la haute idée qu'il se faisait de la dignité des lettres comme des arts. Il semble qu'il ne lui pardonnait pas d'avoir travesti son cher Virgile. On a vu sa passion pour l'art dans sa forme la plus haute, sa conscience dans le travail, son dégoût pour l'intrigue. Son désintéressement pour l'argent n'était pas moins digne d'éloges. Il ne fixait jamais d'avance le prix des tableaux qu'on lui commandait; lorsqu'il les avait terminés, il inscrivait derrière les toiles le prix qui lui était dû, et n'acceptait rien au delà. « La vie de Poussin, dit Eugène Delacroix, se réfléchit dans ses ouvrages; elle est en accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions. C'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance, avant d'arriver à une célébrité qui semble souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. »

Eustache Lesueur. La Vie de saint Bruno. L'hôtel Lambert. — Poussin a eu une influence considérable sur l'école française, mais par ses exemples plus que par son enseignement, car il n'eut presque pas d'élèves. C'est de l'atelier de Vouet que sortirent *Mignard* (1610-1695), *Lesueur* (1617-1655), *Lebrun* (1619-1690).

Plus jeune que Mignard, presque contemporain de Lebrun, *Lesueur* (1617-1655), mort bien avant eux, est entré plus tôt dans l'histoire, et appartient tout entier à la période qui nous occupe. Si on laisse de côté Claude le Lorrain, qui s'est adonné à un genre spécial, il est resté avec Poussin le plus grand nom de l'école française, et, s'il ne l'égale pas, il le complète par l'émotion simple et pénétrante qui se dégage de ses ouvrages. On peut lui reprocher quelque inexactitude de dessin; mais il a cette naïveté de sentiment, cette absence de convention, qui caractérisent les maîtres des plus beaux temps de l'art. « Son style pur et gracieux, son geste sobre et expressif, la délicatesse et l'abondance de ses idées », lui assu-

rent un des premiers rangs parmi les peintres modernes. Il suffirait pour s'en convaincre de sa *Descente de croix*.

Ce tableau est sans éclat, et de dimensions médiocres; mais, au milieu de tant de peintures inspirées par cette scène de l'Écriture, il « se distingue par un caractère particulier d'onction, de tendresse et d'ascétique douleur. On y trouve un désespoir plus vrai, plus déchirant. Et cependant quelle douce pureté, surtout dans les figures de femmes! Quelle simplicité de moyens pour un si grand effet! » (VITET.) Lesueur, dans ses premières œuvres, se montre l'élève de Vouet (*Réunion de portraits, Annonciation*). Mais ses véritables maîtres sont Poussin et Raphaël. Sans avoir jamais été en Italie, il avait étudié quelques-unes des œuvres de Raphaël qu'on pouvait voir à Paris, et surtout les gravures de Marc-Antoine. Quant à Poussin, quoiqu'il n'y ait aucune preuve directe que Lesueur ait eu des relations avec lui pendant son séjour à Paris, ces relations sont tout à fait vraisemblables, et c'est le contraire qu'il faudrait prouver. En tout cas il n'est pas douteux qu'il a étudié ses ouvrages. Cette influence se montre dans la *Vie de saint Bruno*, peinte pour les Chartreux de Paris. Cette suite de vingt-quatre sujets, commencée en 1645, a évité, sans rien chercher de bizarre, la monotonie qui semblait l'écueil inévitable d'une pareille œuvre. Quel effet de terreur dans la *Résurrection de Raymond Diocrès*. Quelle piété digne de fra Angelico dans le *Saint en prière*, où un seul personnage suffit pour faire un tableau! quelle tristesse et quelle sévérité à la fois dans la *Mort du saint!* Il ne recule même devant aucune difficulté technique, et les résout si bien qu'on les oublie. Il les recherche même quelquefois. On vante avec raison l'*Enfant bleu* de Gainsborough, mais on devrait citer à côté de lui, pour l'harmonie des bleus, le *Songe de saint Bruno*.

Avec le *Saint Bruno*, ses œuvres les plus célèbres sont le *Saint Paul à Éphèse*, qu'on a pu comparer au carton d'Hampton-Court, et ses *peintures de l'hôtel Lambert*, auxquelles l'artiste travailla à diverses reprises (avant et après le *Saint*

1. La *Vie de saint Bruno* a fourni des sujets au *Zingaro* (Saint-Severin de Naples), à *Zurbaran* (Séville), etc.

Bruno) et où l'on peut suivre les diverses phases de son talent. Ses muses sont bien les sœurs de celles de Raphaël, et l'artiste les a placées dans des paysages dignes d'elles et dignes



Fig. 254. — Eustache Lesueur. — Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît (Louvre)

du Poussin[1]. Lesueur, aidé de ses élèves, exécuta encore des peintures pour le Louvre, l'hôtel Fieubet, Notre-Dame, Saint-Germain-l'Auxerrois, l'abbaye de Marmoutiers (*Apparition de*

1. Sur l'hôtel Lambert, on trouvera la bibliographie dans un article publié dans le *Correspondant* du 25 septembre 1893

sainte Scholastique à saint Benoît[1]). Malgré sa courte carrière, Lesueur a donc beaucoup produit, et la plupart de ses peintures sont destinées à orner des monuments.

Contemporains de Lesueur. La peinture monumentale et le portrait. — Si le procédé de la fresque est peu connu en France, la peinture monumentale, on le voit, n'en est pas moins très pratiquée, aussi bien pour les édifices publics, pour les palais des princes, que pour les hôtels des financiers, des magistrats, des riches bourgeois, qui rivalisent avec eux. On a cependant voulu refuser ce mérite à nos artistes avant Lebrun; mais ce n'est pas leur faute si la plupart de leurs œuvres ont péri, victimes des changements du goût ou des révolutions politiques.

En nous bornant aux artistes contemporains de Lesueur, et sans parler de Mignard, sur lequel nous reviendrons, presque tous ceux qui se sont fait un nom ont exécuté des travaux de ce genre : *Blanchard* (1600-1638) a décoré l'*Hôtel du président Perrault* et l'*Hôtel de Bullion; Perrier* (1590-1656), l'*Hôtel de la Vrillière,* aujourd'hui *Banque de France; Sébastien Bourdon* (1616-1671), l'*Hôtel de Bretonvilliers; Louis* et *Henri Testelin* (1615-1655 et 1616-1675), *Louis de Boulogne* l'Ancien (1609-1674), ont travaillé à Versailles et au Louvre; *Mosnier* (1600-1656), au Luxembourg, décoration à laquelle appartient la fière figure de la *Magnificence royale,* et au *château de Cheverny.* Mosnier est alors avec *Vignon,* mort en 1670, le représentant le plus remarquable de l'école de la Touraine. Les écoles provinciales, que Paris absorbe de plus en plus, essayent encore de se défendre, comme l'école de Lyon avec les Stella et les Audran, l'école Picarde avec *Quentin Varin*, l'école Lorraine avec *Deruet* et *Callot.*

Il nous faudrait citer encore les peintres de portraits

1. Au Louvre. D'autres tableaux de Lesueur, provenant de la même abbaye, se voient au musée de Tours.

Nocret (1612-1672), *Henri Beaubrun* (?1603-1677) et *Charles Beaubrun* (1604-1692); *Claude Dufresnoy*, qui a écrit en vers latins un traité sur l'art qu'il pratiquait (*de Arte graphica*); *Laurent de Lahyre* (1606-1656), dont la composition est claire et ingénieuse (*le Pape Nicolas V faisant ouvrir le caveau de saint François d'Assise*); *J. Stella* (1596-1657), l'ami de Poussin; *Errard* (1606-1689), le premier directeur de l'*Académie de France à Rome; Daniel Hallé,* mort en 1674, qui appelle le premier l'attention sur une famille qui n'a pas cessé depuis de se distinguer dans les arts ou dans les sciences. On pourrait augmenter cette liste de plusieurs autres noms, qui seraient plus connus s'ils n'étaient pas français. Une simple mention ne suffit pas pour Valentin et Philippe de Champaigne.

Philippe de Champaigne. — *Philippe de Champaigne,* originaire de Bruxelles (1602-1674), mais élève de Français, est bien Français par le caractère de son talent. Il a fait des peintures décoratives au Luxembourg, au palais Cardinal (depuis palais Royal). Il a fait aussi des peintures religieuses d'un grand style (le *Christ en croix,* le *Repas chez Simon,* le *Christ mort,* les principales scènes de la *Vie de saint Protais*). Cependant il est surtout remarquable comme portraitiste : sa manière grave, relevée par le sentiment de la couleur, convenait à l'ami de Pascal et de la société janséniste, dont il a été comme le peintre attitré. Elle était ce qu'elle devait être pour laisser à la postérité l'image définitive de *Richelieu,* le grand cardinal dont il était le peintre favori. Avec ce dernier portrait, ses chefs-d'œuvre sont : le portrait du peintre par lui-même et l'*ex-voto* représentant la mère Agnès Arnaud priant auprès de la sœur Catherine de Sainte-Suzanne, fille de Philippe de Champaigne. Le peintre a choisi le moment où sa fille recouvre la santé par les prières de la mère Agnès. Il y a là un sentiment d'extase mystique où se montre toute la puissance de l'inspiration chrétienne.

Ce tableau ne ressemble en rien cependant aux œuvres de l'école espagnole, et notamment de Murillo, sur des sujets analogues. Nous ne faisons qu'indiquer le parallèle.

Valentin. La peinture de genre. Les Lenain. Jacques Callot. Abraham Bosse. — *Valentin* (1590-1634) s'appelait, on le sait aujourd'hui, *Jean de Boulogne,* et appartenait à cette famille qui a donné tant de talents honorables à notre école. Il fut un imitateur, un émule même de Caravage, et mérite d'être mis sur le même rang que lui, comme le montrent sa *Diseuse de bonne aventure* et son *Concert* du Louvre, la *Judith* de Toulouse, le *Martyre de saint Processe et de saint Maximin,* reproduit en mosaïque à Saint-Pierre de Rome.

Les œuvres de Valentin nous font voir que les sujets populaires avaient alors leurs peintres en France. *Sébastien Bourdon* a peint aussi des mendiants et des bohémiens. Les trois frères *Lenain* nous ouvrent un jour intéressant sur la vie des paysans et de la petite bourgeoisie à cette époque. Il ne leur a manqué, pour arriver plus tôt à la célébrité, que d'être Hollandais ou Flamands. Mais, s'ils se rapprochent d'eux par le talent, leur inspiration est tout originale; les types de leurs personnages sont très différents; les physionomies sont sérieuses, souvent tristes même, et ces œuvres si sincères, loin de nous représenter l'expansion d'une joie plus ou moins grossière, laissent plutôt dans l'esprit un souvenir de mélancolie. C'est ce que montrent les tableaux du Louvre : *le Repos villageois, la Réunion des paysans, la Chaumière,* et même *la Forge,* égayée cependant par les reflets du foyer.

Les Lenain devaient réussir et ont réussi dans le portrait (*Henri II de Montmorency,* au Louvre). Ils ont traité aussi des sujets religieux (*la Nativité, le Reniement de saint Pierre*). Ce ne sont pas les moins curieux de leurs tableaux. Une conviction respectueuse et naïve s'y joint à

un réalisme dégagé de toute tradition. Ce réalisme s'affirme par le sentiment le plus franc de la vie du temps, reproduite dans ses types et ses costumes. De nos jours, quelques artistes tels que M. Lhermitte dans les *Pèlerins d'Emmaüs,* et M. Uhde dans la plupart de ses toiles, essayent, par un effort de volonté et par système, de traiter la peinture religieuse comme la sentaient bonnement les frères Lenain[1].

La renommée des Lenain a toujours été modeste. Il n'en est pas de même de leur contemporain *Jacques Callot,* qui se rapproche d'eux par la nature des sujets qu'il a ordinairement traités. Callot (né à Nancy en 1595, mort en 1635) a été dès son vivant et est resté un des noms les plus populaires de l'art français. Ses tableaux sont fort rares (*les Misères de la guerre,* au palais Corsini, à Rome), et la plupart sont contestés. Mais la pointe et le burin lui suffisent pour réaliser toute la fantaisie de ses conceptions. Sa verve, sa gaieté mordante, son exécution d'une sécheresse spirituelle, en font un des artistes les plus originaux du XVIIe siècle, et le créateur d'un genre un peu étroit sans doute, mais bien à lui. Ses bateleurs, ses gueux, ses mendiants, ses soldats, ses gentilshommes, la moustache en croc et le poing sur la hanche, ses scènes de marché ou de batailles, sont recherchés en France comme à l'étranger[2].

Son œuvre, qui ne comprend pas moins de 1,500 pièces, est une mine de renseignements sur la vie en France et

1. Les trois frères Louis, Antoine et Mathieu Lenain étaient originaires de Laon. Ils furent reçus de l'Académie tous trois dans la même journée (20 mars 1648), quelques semaines après sa fondation (20 janvier). Louis et Antoine ne purent jouir que quelques jours de cet honneur, et moururent le 23 et le 25 mars suivant. Mathieu leur survécut jusqu'en 1677.

2. Callot a fait aussi ce qu'on pourrait appeler de la gravure militaire officielle, la *Prise de la Rochelle* pour Louis XIII, la *Prise de Bréda* pour Spinola. Une de ses planches les plus célèbres est la *Tentation de saint Antoine.* Elle nous paraît trop vantée. Elle est d'une complication subtile, et manque de la clarté qui est une des qualités maîtresses de l'artiste.

en Italie au commencement du XVIIe siècle. Cependant il faut toujours faire la part de l'imagination si personnelle de l'artiste. *Abraham Bosse* (1602-1676) est plus froid, moins raffiné; mais sa simplicité nous fait mieux connaître les vrais types de la société du temps, bourgeois et bourgeoises des diverses professions, commerçants, beaux esprits, grands seigneurs et dames de la cour. Bosse et surtout Callot, ayant fort rarement gravé d'après autrui, devaient trouver place à côté des peintres.

Malgré les noms qui précèdent, la peinture de genre n'occupe alors dans notre école qu'une place secondaire

Le paysage. Claude le Lorrain. — Il n'en est pas de même du paysage. *Claude Gellée,* dit *le Lorrain* (1600-21 nov. 1682), est peut-être le plus grand paysagiste de tous les temps et de tous les pays. En tout cas faut-il aller jusqu'à Ruysdaël pour lui trouver un rival. Il excelle également dans la représentation des terrains et des eaux, qu'il s'agisse des ruisseaux courant au milieu de la campagne, ou de la mer venant insensiblement se rejoindre au rivage. Il excelle aussi dans la composition de ces édifices simples, élégants ou grandioses, qui mêlent sans disparate le travail de l'homme aux beautés inconscientes de la nature. Enfin il a été entre tous le maître de la lumière, et cela sans avoir recours aux contrastes. Nul n'a été avec cette simplicité et cette puissance le peintre du soleil, soit que l'astre se répande dans les nuages colorés de l'aurore ou du couchant, soit qu'il resplendisse dans tout son éclat au milieu de sa course. Claude peint en pleins rayons pour ainsi dire, et l'on a remarqué avec raison qu'il avait su rendre les diverses heures du jour. Il règne dans ses horizons, où l'œil se perd, une poésie calme, majestueuse et pénétrante à la fois, qui nous donne comme l'inquiétude de l'infini. Son génie se manifeste dans ses eaux-fortes, le *Bouvier,* le *Chevrier,* le *Soleil levant,* aussi bien que dans ses toiles les plus célèbres,



Fig. 255. — Claude Lorrain. — Le gué.

le Gué, le *Port de mer au soleil couchant,* le *Campo vaccino,* la *Fête villageoise,* le *Débarquement de Cléopâtre* au Louvre, la *Vue du Colysée* et l'*Embarquement de sainte Paule* à Madrid, la *Reine de Saba* à Londres. Né à Chamagne, il passa presque toute sa vie en Italie, et reçut surtout les leçons d'*Augustin Tassi,* qui était un élève de Paul Bril. Quoiqu'il ait vécu loin de son pays, il eut plus d'un imitateur en France. Les plus remarquables sont *Pierre Patel* (1605?-1676) et son fils *Pierre-Antoine Patel* (1648-1707), *Jacques Rousseau* (1630-1693), qui est probablement l'auteur des paysages de la galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert. *Gaspard Dughet*, dit le *Guaspre Poussin* (1613-1675), se rattache plutôt au Poussin, son beau-frère et son maître[1]. La peinture sur verre a encore des artistes éminents à Troyes, *Jean* et *Linard Gonthier*, mais est plus pratiquée en Allemagne et en Suisse.

CHAPITRE VI

LOUIS XIV ET LEBRUN[2]

Le siècle de Louis XIV. Louis XIV et Lebrun. — Nicolas Fouquet. Le château de Vaux. — Versailles : le château ; la décoration ; le parc. Lebrun. Jules Hardouin-Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. — Le Louvre. La colonnade. Le Bernin en France. Les frères Perrault. — Autres monuments. Les Invalides. — Mignard. La coupole du Val-de-Grâce. — Le portrait. Largilière. Rigaud. Petitot. — Jouvenet. Santerre et leurs contemporains. — Peintres de batailles, de chasses, de fleurs. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — La peinture à la fin du règne de Louis XIV. Les déclamateurs et les peintres de fêtes galantes. Les Coypel et Watteau. — Sculpture. P. Puget. Girardon. Coysevox. Nicolas Coustou. — Autres sculpteurs. — Gravure en médailles. Warin.

1. Pour la sculpture et la gravure voy. chap. suivant.

2. Ch. Perrault, *le Siècle de Louis le Grand, les Hommes illustres.* — Comptes des bâtiments du roi (1664-1715). — Voy. p. 605.

— Gravure. L'eau-forte : Callot, Claude Lorrain. — Les graveurs Poussin, Pesne. — Les portraits originaux de Nanteuil. — Les graveurs Lebrun, Edelinck, Audran. — Les graveurs Rigaud, Drevet. — La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. Lebrun. — Arts industriels. Lebrun. Les Lepautre. Orfèvrerie. Ballin. Les Germain. Le meuble. André Boule. La faïence. Rouen. — Règne du goût français en Europe.

Le siècle de Louis XIV. Lebrun. — Les grands peintres français que nous avons cités jusqu'ici ont eu une influence souvent considérable, mais ils n'ont pas exercé sur l'art une autorité incontestée. Il n'en est plus ainsi avec *Lebrun,* qui exerce sur les arts de son temps une royauté qui participe de l'absolutisme de Louis XIV. Les noms de Louis XIV et de Lebrun ne doivent pas être séparés dans l'histoire. Comme on l'a justement remarqué, il y avait entre l'artiste et le monarque une sorte d'harmonie préétablie. Le roi et son premier peintre vont instituer partout une discipline qui risquera de faire des artistes des espèces de fonctionnaires. Lorsque Louvois succéda à Colbert dans la surintendance des beaux-arts, dit M. Rambaud, il traita les jeunes peintres de l'Académie comme les cadets de ses régiments. L'art comme les lettres vont être surtout occupés à louer et à honorer le roi. Mais diverses causes diminueront les dangers de cette sorte de mainmise sur les arts. Cet enthousiasme qui semble de commande trouve alors un écho dans les cœurs. D'ailleurs Louis XIV paye magnifiquement aux arts la gloire qu'ils lui donnent, non seulement par des pensions, mais encore par la considération qu'il marque à ceux qui s'y distinguent, comme le montrent ses relations avec Lebrun, Lenôtre, Mansard, qu'il anoblit. Les filles des artistes en faveur, comme celles des ministres, entrent dans la noblesse : la fille de Mignard devient marquise de Feuquières. De plus, la France possède de grands artistes, qui sauront, par leur supériorité même, défendre leur indépendance. Enfin la direction que Lebrun a impri-

mée aux arts de son temps est loin de mériter les critiques passionnées dont elle a été accablée. Comme Louis XIV lui-même, Lebrun, comblé de louanges de son vivant, a été l'objet d'une réaction des plus injustes, qui s'est attaquée à l'homme aussi bien qu'à l'artiste. C'était un artiste du plus haut mérite, le premier de l'Europe en son temps, pour les grandes peintures monumentales. D'autre part, il reste peu de chose, après le livre de M. Jouin, des accusations de jalousie haineuse contre tous ses rivaux et d'étroitesse d'esprit, qu'on a si souvent portées contre lui. Cependant, quoique volontairement acceptée, en général, son autorité a contribué à rendre trop uniformes « les pompeuses merveilles » du règne de Louis le Grand. Lebrun allait donc se consacrer tout entier au service de Louis XIV et de son ministre Colbert, qui, non moins passionné que son maître pour toutes les gloires de la France, semble même avoir eu un goût plus sûr dans l'art, tandis que le roi jugeait mieux des œuvres littéraires.

Le château de Vaux. Nicolas Fouquet et Lebrun. — Lebrun (1619-1690) avait accompagné Poussin en Italie, lorsque le grand artiste y retournait. Il en était revenu au bout de quatre ans, ayant déjà de la réputation, et il avait pris une part prépondérante, on l'a vu, à la formation de l'Académie de peinture (1648). Il fit l'apprentissage du grand rôle qui lui était réservé pendant qu'il était au service de Nicolas Fouquet. Fouquet, quoique simple particulier, protégeait les lettres et les arts avec une magnificence que les rois eux-mêmes n'avaient pas montrée jusque-là[1]. Le château de Vaux, avec ses jardins et ses jeux d'eaux, les premiers que l'on ait vus en France, servit de modèle à Versailles, et la fabrique de tapisserie que le surintendant fit établir à Maincy fut l'origine des Gobelins. Lebrun fut, à partir de 1657, l'ordonnateur de tous ces travaux ; et comme peintre, c'est à Vaux qu'il a laissé

1. Sur le rôle de Fouquet dans les arts, nous renverrons à un article du *Correspondant* du 23 décembre 1892 : *les Galeries célèbres et les grandes collections privées.* III, *Vaux-le-Vicomte,* qui résume les travaux antérieurs.

son œuvre la plus parfaite, sinon la plus brillante, le *Salon des Muses*, où son dessin est plus ferme et moins rond, sa couleur plus harmonieuse, plus facile et plus claire que dans des œuvres plus célèbres. On ne peut guère lui comparer, parmi ses autres peintures, que la *Galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert,* commencée en 1649, et qui est une des plus belles décorations de l'Europe. En s'occupant du château de Vaux, Lebrun a l'occasion de mesurer ses forces et de déployer sa rare souplesse d'esprit jointe à une rare variété de savoir. Il rappelait en cela les maîtres de la Renaissance. « Les intervalles de temps dont il disposait, dit Guillet de Saint-Georges, il les employait à se former dans tous les talents qui dépendent de l'art du dessin et s'étendent sur l'architecture, l'orfèvrerie, la menuiserie, et généralement sur tout ce qui regarde les accompagnements de beaux édifices. » Mazarin s'étonnait d'avoir trouvé en France un homme aussi universel que Lebrun, et Mlle de Scudéry, qui l'introduit dans le *Grand Cyrus* sous le pseudonyme transparent de Méléandre, disait de lui : « Il est né avec un grand esprit, une belle imagination et un grand jugement. Ses idées sont nobles et naturelles. » Il était en tout point capable d'exécuter « les grandes intentions » du roi, et « d'inventer heureusement tout ce qui pouvait le satisfaire ». Son activité et sa puissance de travail vraiment prodigieuse l'ont fait justement comparer à Louvois et à Colbert.

Versailles. Le château ; la décoration, le parc. Lebrun, Mansard. Lenôtre. Le jardin classique. C'était l'homme qu'il fallait pour Versailles. — Versailles, qui était un rendez-vous de chasse, avait déjà reçu de grands développements sous Louis XIII, et l'on peut encore voir, englobé dans les constructions nouvelles, l'édifice de brique qui les avait précédées. Avec Louis XIV les travaux prirent une grande activité, surtout lorsque la direction en fut donnée à *Jules Hardouin-Mansard* (1646-1708), et ce palais devint comme une ville, ville de gouvernement, ville de fêtes et d'apparat.

La cour d'honneur avec la place d'armes et ses trois gran-

des avenues, séparant des bâtiments qui, plus simples que le château, n'en ont pas moins de valeur architecturale, présente déjà un ensemble plein de grandeur. Mais c'est plutôt du côté du jardin que le château a sa véritable façade, avec son corps de logis central, demeure du maître, qui s'avance porté sur une terrasse bordée de degrés de marbre. Si la façade sur la cour est confuse, la façade sur le jardin mérite peut-être le reproche de froideur et de monotonie [1]. On n'y retrouve rien de Chambord et de l'esprit de la Renaissance. Cependant Versailles n'en est pas moins une œuvre grandiose, qui contient des parties admirables : l'orangerie avec les escaliers imités de Persépolis ; la chapelle, véritable chef-d'œuvre, maladroitement critiqué par Saint-Simon, le modèle de l'architecture religieuse au XVIIe siècle, et où Mansard semble s'être inspiré de nos églises gothiques en y appliquant les formes nouvelles de l'art [2] ; l'escalier des Ambassadeurs, aujourd'hui détruit, qui devait être merveilleux avec ses jets d'eaux se mêlant aux marbres rares et aux bronzes ; — enfin la galerie des Glaces, où Lebrun put, dans le plafond, déployer toute la richesse de son imagination et toute la sagesse de son sentiment décoratif. — Ce peintre si envahissant a su toujours, en effet, imposer à la peinture tous les sacrifices que sa destination architecturale exigeait, et subordonner les diverses parties de son œuvre à l'effet d'ensemble. « Tout se tient et se lie à l'architecture. Peintures, sculptures, marbres, reliefs, arabesques, s'unissent, se font mutuellement valoir, et forment un tout dont les détails et les lignes s'équilibrent, se coordonnent, charment l'œil sans le retenir sur telle et telle partie, de sorte qu'il n'est jamais détourné de l'effet général que l'artiste a voulu et cherché [3]. » Les mêmes qualités dominent dans le *Martyre de saint Étienne*, l'*Élévation de la croix*, la *Vierge au silence*, dans les *Batailles d'Alexandre*, véritable épopée dont la belle ordonnance n'exclut pas le mouvement.

1. Saint-Simon, qui n'aimait pas Versailles, a dit : « Du côté du jardin, les ailes ne tiennent à rien, et du côté de la cour l'étranglé suffoque. » Il y a du vrai dans ces deux critiques.

2. « Pas de coupole », avait dit le roi à Mansard en lui commandant la chapelle de Versailles.

3. Genevay, *le style Louis XIV; Lebrun décorateur*. H. Jouin, *Lebrun*.

Ce souci de l'effet général et de la belle ordonnance,



Fig. 256. — Ch. Lebrun. — Fragment au plafond de la grande galerie des Glaces à Versailles.

cette subordination des parties qui apparaît partout dans la décoration du palais de Versailles, est aussi le carac-

tère dominant du parc et des jardins. C'est le triomphe du « jardin classique », du « jardin à la française », qui s'identifie avec le nom de *Lenôtre* (1613-1700).

Ce système régulier s'était déjà montré avec un grand goût dans les jardins italiens, à partir de la fin de la Renaissance, à *Boboli* de Florence, aux *villas Borghèse* (Rome), *Aldobrandini* (Frascati), d'*Este* (Tivoli), en France à *Rueil*, à *Fontainebleau*, à *Saint-Germain*. Mais Lenôtre, résumant et coordonnant ce qui avait été fait avant lui, constitua le type qui devait dominer pendant près d un siècle. Le jardin de Lenôtre peut nous paraître avec raison trop artificiel : non seulement il complète la nature, mais il lutte contre elle. Cependant il s'accorde admirablement avec le palais qu'il accompagne. Pour le comprendre il faut le considérer comme une œuvre à moitié architecturale qui, au moyen d'éléments et de matériaux d'un nouveau genre, terrasses, arbres, massifs, bassins, sert de transition entre le palais lui-même et la simple nature. Justement Lenôtre a su, dans ses plus belles œuvres, admirablement ménager cette transition. Il avait montré ce genre de talent au jardin de Vaux, qui est le type non le plus riche, mais un des plus nets de son école ; il l'appliqua aussi à Versailles, où il succéda à *Boisseau,* artiste de grand talent, trop oublié aujourd'hui ; il s'en servit à Saint-Cloud, à Marly, à Chantilly, le Versailles des Condés. Son système gagna bientôt l'étranger. Il fut chargé de tracer le parc de Saint-James pour le roi d'Angleterre et d'achever la *villa Pamfili,* une des plus belles résidences de Rome. Dans toutes ses conceptions il fait jouer un grand rôle aux pièces d'eau, dont plusieurs deviennent de véritables monuments, où l'imagination, la fantaisie même, reprennent tous leurs droits. Il n'y en a pas à Versailles deux qui se ressemblent, depuis les *rocailles* et la *colonnade* jusqu'à la *pièce de Latone* et aux *bains d'Apollon.* Si on les oubliait, on aurait une idée incomplète et fausse de l'architecture française à cette date et de ce qu'elle pouvait avoir de variété. Versailles et son parc restèrent le modèle que tous les princes imitent ou même copient, à *Charlottenburg,* à *Potsdam,* à *Péterhof,* à *Carlsruhe,* à *Wilhelmshœhe,*

à *Caserte*, à *Saint-Ildefonse*, à *la Mafra*, des bords de la Néva jusqu'aux bouches du Tage, et de nos jours à *Chiemsee*, une des résidences favorites du roi Louis de Bavière [1]. Même dans ce Céleste Empire qui semblait si peu accessible à la civilisation européenne, les jésuites faisaient établir pour le Fils du Ciel des édifices dans le goût du grand roi.

Le Louvre. Le Bernin en France. Charles et Claude Perrault. La colonnade. — Les dépenses énormes que Versailles exigeait firent abandonner le Louvre, véritable monument national que Colbert préférait aux constructions nouvelles. Il essayait de détourner de ce côté l'attention et la libéralité royale, par un mémoire qui nous a été conservé. Il semblait prévoir que ce Versailles, qui manifestait avec tant d'éclat la gloire et la puissance de la France et de son roi, allait être une des causes qui prépareraient leur divorce. Il pouvait rappeler à Louis XIV qu'au début de son règne le Louvre avait vivement attiré sa sollicitude. Pour lui donner une façade occidentale digne du reste, Louis XIV n'avait pas hésité à faire venir de l'Italie, en le comblant de faveurs, l'architecte qui passait pour le premier de l'Europe, le cavalier *Bernini*. Mais le Bernin jugea lui-même que son séjour en France était inutile, et laissa le champ libre à *Claude Perrault* (1613-1688). Cl. Perrault avait quitté, fort heureusement, quoi qu'en ait dit Boileau, la médecine pour l'architecture. Aidé de son frère, *Charles Perrault* (1628-1703), une des imaginations les plus vives, un des esprits les plus ouverts et les plus cultivés du temps, critique, poète, conteur, avocat, qui venait d'être nommé par Colbert premier commis de la surintendance des bâtiments, il conçut et exécuta cette colonnade du Louvre qui, dépassant tout ce qui avait été fait en Italie, donna le dernier mot de l'ar-

1. Souvent même les étrangers s'adressent à des architectes français : le *château de Richmond* est l'œuvre de *Libéral Bruant*; *Salomon de Caus* dessine les *Jardins d'Heidelberg* (1613) et publie l'*Hortus Palatinus* (1620), etc.

chitecture classique, de l'architecture des ordres dans les temps modernes.

Autres monuments : les Invalides, etc. — Cependant, de tous les monuments du siècle de Louis XIV, celui qui a peut-être l'aspect le plus noble et le plus imposant dans sa simplicité est l'hôtel des Invalides. Le plan général est l'œuvre de *Liberal Bruant*, mort en 1697. Le dôme dont Mansard a couronné l'église est, dans l'ensemble des formes comme dans le détail de l'ornementation, un des plus beaux qui existent. Malgré ses dimensions, il frappe tout d'abord par son caractère de légèreté et d'élégance. D'autres édifices du temps de Louis XIII et de Louis XIV doivent au moins être rappelés. On ne peut oublier les grands travaux de *Fontainebleau* (l'escalier en fer à cheval par Lemercier) et de *Saint-Germain; Marly,* un Versailles moins solennel, élevé également par Jules Mansard; la *cascade de Saint-Cloud,* par *Antoine Lepautre;* l'*Observatoire,* par Claude Perrault; l'*église des Jésuites,* aujourd'hui *Saint-Paul*, par les RR. PP. *Martel-Ange* et *François Derand;* le *château de Maison,* le *Val-de-Grâce,* œuvres de François *Mansard* (1598-1660), l'oncle de l'architecte de Versailles; l'*hôtel de ville de Lyon* par *Maupin;* le *collège des Quatre-Nations* (*palais de l'Institut*), le *château de Vaux-le-Vicomte,* par *Levau;* le *pavillon de l'Horloge,* au Louvre, la *Sorbonne,* le *palais Cardinal* et l'*église Saint-Roch,* par *Lemercier* (1585-1654); la *porte Saint-Denis,* par *François Blondel* (1618-1686), qui était en même temps humaniste, conseiller d'État, membre de l'Académie des sciences, ingénieur militaire, lieutenant général des armées du roi, et dont les deux derniers titres nous amènent à rappeler aussi *Vauban* (1633-1707),

1. Mansard donna à Louis XIV l'idée d'ouvrir la galerie du Louvre aux membres de l'Académie de peinture et de sculpture, pour y exposer leurs œuvres (1699). Il y avait déjà eu une exposition de ce genre en 1673. Mais les expositions ne devinrent régulières qu'a partir de 173[illegible]

qui, faisant tendre tous ses efforts sur un but utile, ne se refuse pas à donner aux portes de plusieurs de ses forteresses un cachet monumental [1]. *Lemuet* (1591-1669) avait fortifié des places de Picardie, avant d'être chargé par Anne d'Autriche d'élever la belle coupole du Val-de-Grâce.

Mignard. La « Gloire » du Val-de-Grâce. — Cette coupole contient la peinture décorative la plus considérable du temps, où *Pierre Mignard* (1610-1635), comme le dit Molière dans le poème qu'il a fait en son honneur, a osé affronter, chose rare alors en France, « la promptitude et les brusques fiertés de la fresque ». Elle représente « une Gloire [2] », c'est-à-dire les cieux ouverts, et l'on y voit saint Louis, Charlemagne, Anne d'Autriche. On ne s'explique pas que cette œuvre, contenant plus de deux cents figures, au moins trois fois grandes comme nature, supérieure à tout ce que l'on faisait alors en Italie, et qui reste une des plus belles pages de l'école française, soit si oubliée.

On doit d'autant plus le regretter, que la plupart des grandes œuvres de Mignard ont disparu : celles de Versailles, par la démolition en 1728 et 1736 ; celles de Saint-Eustache, lorsqu'on abattit une partie de l'édifice pour y ajouter son lourd portail ; celles de Saint-Cloud et des Tuileries, dans le désastre de 1871. Il ne reste rien non plus des peintures qu'il avait faites dans les hôtels particuliers, par exemple chez Hervart, l'ami de La Fontaine. Mignard ne voulut pas faire partie de l'Académie royale, pour ne pas se trouver sous la suprématie de Lebrun, et accepta en 1664 la présidence de l'Académie de Saint-Luc, qui représentait les revendications de la maîtrise. A la mort de Lebrun, dont il était l'aîné, il fut nommé premier peintre du roi. Le choix s'imposait; il était regardé comme le plus grand peintre qu'eût alors la France. La Bruyère,

1. Par exemple la porte de France à Belfort, qu'on vient de démolir (dessin de M. Paul Normand au Salon de 1893).

2. De là le titre de *Gloire du Val-de-Grâce* que Molière a donné à son poème. Pierre Mignard était né à Troyes, mais il passa vingt-deux ans de sa vie à Rome, qu'il ne quitta qu'en 1657.

dans ses *Caractères* publiés en 1688, par conséquent avant la mort de Lebrun, disait : « Corneille est Corneille, Mignard est Mignard. » Mignard avait quatre-vingts ans lorsqu'il succéda à Lebrun, mais son activité semblait à peine atteinte. A l'âge de soixante-treize ans il avait composé le *Portement de croix*, qui passait pour le plus beau tableau de son temps. A quatre-vingt-cinq ans il faisait les dessins des peintures qu'il comptait exécuter au dôme des Invalides, travail que la mort l'empêcha d'entreprendre et qui fut donné à Lafosse. Il travaillait encore au moment de sa mort et signait son *Saint Luc peignant la Vierge : P. Mignard pinxit 1695. Ætatis 83.*

Mignard, outre ses peintures monumentales et ses tableaux de sainteté (*la Vierge à la Grappe*), a fait un nombre considérable de portraits ; c'est même ce qui fit d'abord sa réputation. *Le Dauphin et sa famille, Mme de Maintenon,* au Louvre, la *marquise de Feuquières,* fille du peintre, montrent ce qu'il savait y mettre de noblesse et d'harmonie. Les portraits qu'il a faits de son ami *Molière,* surtout celui qui est aujourd'hui à Chantilly, montrent plus de simplicité et plus de force.

Les portraitistes : Largilière, Rigaud, Petitot. — *Largilière* (1656-1746) et *Rigaud* (1659-1743), qui se sont à peu près exclusivement consacrés au portrait, sont de véritables maîtres qui se rapprochent de Van Dyck. Le *Louis XIV* et le *Philippe V* de Rigaud, le *Lebrun* de Largilière, sont classiques. Ces deux grands portraitistes tombent souvent dans le faste ; mais, sous tous les apprêts de la mode, sous ces monumentales perruques qui semblent donner à tous ses personnages un air d'uniformité, ils savent nous faire comprendre le caractère et l'âme de leur modèle, surtout dans celles de leurs œuvres qui ont été moins soumises à l'étiquette, telles que les portraits de *Bossuet,* du sculpteur *Desjardins,* de *Marie Serre,* mère du peintre, par Rigaud, et la toile où Largilière s'est représenté avec sa femme et sa fille.

Parmi les autres peintres de portraits de la seconde moitié du siècle, on ne peut oublier *Claude Lefèvre* (1633-1673), qui travailla beaucoup en Angleterre, où il eut le plus grand succès; *Élisabeth Chéron* (1648-1711), peintre, musicienne et poète, membre de l'Académie de peinture; *Nicolas Mignard* (1605-1668), dit Mignard d'Avignon pour le distinguer de son frère Pierre, « Mignard le Romain ». le critique *Roger de Piles* (1635-1709) (*Me Dacier, Boileau*) enfin, parmi les pastellistes, *Vivien* (1657-1734); parmi les miniaturistes, *Samuel Bernard* (1615-1687), père du célèbre financier, et surtout *Petitot* (1607-1693). Les émaux de Petitot sont restés les chefs-d'œuvre du genre; ils ont, dans leurs petites dimensions, une véritable puissance et un éclat de coloris qui peut les faire comparer à Van Dyck. Petitot, qui vécut longtemps en Angleterre, l'avait d'ailleurs connu et étudié. Il osa se mesurer avec lui en copiant (1642) son portrait de la belle comtesse de Southampton, Rachel de Ruvigny, dans un des plus grands émaux de ce genre qui existent (9 pouces 3/4 sur 5 pouces 3/7, soit 0m,26 sur 0m,16, coll. du duc de Devonshire).

Successeurs de Lebrun : Jouvenet, Santerre. — *Jouvenet* (1644-1717) a fait aussi quelques portraits; mais il est, parmi les successeurs de Mignard et de Lebrun, celui qui a peint les tableaux d'histoire les plus remarquables, tels que la *Résurrection de Lazare,* l'*Extrême-Onction,* le *plafond du palais de justice* de Rennes; il l'emporte sur eux par la couleur et la verve, et nous doutons qu'ils aient rien exécuté d'aussi complet que la *Descente de croix* du salon Carré, composition touchante et d'un aspect puissant. Devenu paralytique sur ses vieux jours, il chercha et réussit à peindre de la main gauche. *De Lafosse* (1636-1716), *Bon Boulogne* (1640-1670) et son frère *Louis Boulogne* (1654-1733) se rapprochent de Jouvenet, dans leurs peintures des Invalides. *Verdier* (1651-1730), dessinateur très fécond, fut un des meilleurs élèves et des

principaux collaborateurs de Lebrun. Leur contemporain *Santerre* (1650-1717) occupe une place à part par les soins extrêmes qu'il met à ses tableaux, composés souvent d'une seule figure principale; par le souci du morceau, le moelleux de l'exécution et par la pureté des lignes. Sa *Sainte Thérèse* de Versailles a été trop vantée, mais sa *Suzanne* du Louvre est peut-être la figure académique la plus heureusement peinte de la seconde partie du XVIIe siècle[1].

Genres divers. Van der Meulen. Desportes. Monnoyer. — Les autres genres de peinture nous présentent aussi plus d'un nom remarquable. *J.-B. Monnoyer* (1634-1693), dit *Baptiste*, et son élève *Blain de Fontenay* (1653-1715) sont restés les maîtres dans la peinture de fleurs et de fruits, conçue dans un sentiment décoratif. *Jacques Courtois*, dit *le Bourguignon* (1621-1676), dans ses combats de cavalerie est un Salvator Rosa affaibli[1], mais encore plein de verve; *Joseph Parrocel* (1648-1704), également peintre de batailles, a plus de valeur historique; *Van der Meulen* (1634-1690) et son élève *J.-B. Martin* (1659-1735)[2] ont porté à sa perfection la peinture stratégique. Leurs œuvres sont comme le bulletin, illustré des victoires de Louis le Grand, et ce bulletin malgré son exactitude officielle, n'a rien de sec; car ces toiles témoignent d'un sentiment remarquable du paysage. Dans les tableaux de chasse, *Desportes* (1661-1743), soit qu'il représente la poursuite ou la défense de la bête, soit qu'il nous étale des trophées cynégétiques, rivalise avec Snyders ou avec Weenix. Il a fait aussi des portraits excellents, par exemple son propre portrait, au Louvre.

La peinture à la fin du siècle de Louis XIV. Commencement d'un art nouveau. Les déclamateurs et les

1. Ses tableaux de genre (*les Curieuses, le Ramoneur*) annoncent Greuze.
2. Jacques Courtois eut, comme Salvator Rosa, une vie accidentée. Il finit par se faire jésuite à Rome. De là le nom de *il padre Jacopo Cortesi.*
3. Jean-Baptiste Martin, dit l'Aîné, avait étudié la fortification et fut le dessinateur préféré de Vauban.

peintres de fêtes galantes : Watteau et Gillot. — A la fin du siècle, l'art se modifie comme la littérature et les mœurs. L'art obéit à une double tendance, qui se continuera dans la période suivante. D'une part nous avons les déclamateurs de l'école de Lebrun et de Jouvenet qui calomnient souvent leur modèle, tels que les *Coypel;* d'autre part les peintres de petits sujets galants, qui sont alors une nouveauté, tels que *Gillot* (1673-1717) et son élève *Antoine Watteau* (1684-1721). On y reviendra dans la période suivante. Mais Watteau ne survécut que de six ans, Gillot que de deux ans à Louis XIV. C'est donc pendant le règne du grand roi que s'est constituée cette peinture nouvelle. Il ne faut pas l'oublier.

Sculpture. — La sculpture s'associe sans doute aux fluctuations du goût, mais, par la nature même de ses travaux, elle en est plus indépendante que la peinture, et lorsque, comme en France, elle a dans son passé une longue et forte tradition et qu'elle est pratiquée par des hommes de talent, elle sait ne prendre dans la mode que ce qui peut s'accorder avec son véritable caractère. Les sculpteurs ont assez de supériorité pour garder leur personnalité, même en face de Lebrun. La sculpture eut de la simplicité au temps de Lebrun, comme elle devait avoir de la noblesse au temps de Boucher. Les peintres français du XVII[e] siècle ont des rivaux et même des supérieurs en Hollande et en Espagne; la sculpture française est incomparablement au premier rang.

Puget. — C'est d'abord *Pierre Puget* (1622-1697), qui fut aussi peintre et architecte. Il a pu dire que « le marbre tremblait devant lui, pour si grosse que fût la pièce ». Nul, après Michel-Ange, n'a eu un ciseau plus puissant (*Hercule gaulois*); nul n'a mieux su donner au marbre une forme expressive et lui communiquer la douleur (*Milon de Crotone,* les *Cariatides de Toulon*); nul ne dispose un groupe d'une façon à la fois plus touchante et plus monumen-

tale, comme le prouve *Persée et Andromède,* où la figure d'Andromède montre aussi que Puget savait atteindre à la grâce sans rien perdre de sa grandeur[1]. Mais Puget avait un génie trop tourmenté pour qu'il pût faire école. La cour ne lui convenait pas plus qu'à Poussin. Il passa une grande partie de sa vie soit en Italie, principalement à Gênes, soit à Marseille et à Toulon, où il sculpta ou donna des modèles de ces magnifiques décorations qui font des grands navires de cette époque, tels que le *Soleil royal,* dont la réduction est au Louvre, les plus beaux types que la marine ait connus.

Girardon. — L'artiste qui caractérise le mieux la sculpture du XVIIe siècle est *Girardon,* l'auteur des *bains d'Apollon* à Versailles, et du *tombeau de Richelieu* à la Sorbonne. La conception de l'ensemble, la science de la composition, la pureté des lignes, jointes à la plénitude des formes, le caractère des physionomies, la souplesse et la fermeté de l'exécution, tout se trouve réuni pour faire de ce monument un des chefs-d'œuvre de la sculpture. Le talent avec lequel la figure du cardinal a été rendue se retrouve dans les bustes que Girardon a faits des principaux personnages contemporains. Le portrait en sculpture continue à être traité par les sculpteurs français avec une supériorité sans rivale[2]. Né à Troyes comme Mignard en 1628, *Girardon* devait mourir à Paris le 1er septembre 1715, le même jour que Louis XIV mourut à Versailles. Les qualités de Girardon se montrent à des degrés divers dans les sculptures remarquables de ce temps.

1. L'*Hercule terrassant l'hydre,* groupe de Puget que l'on croyait perdu, a été récemment découvert au chateau de Vaudreuil et placé au musée de Rouen. Ce serait une des œuvres les plus grandioses et les plus vivantes de l'artiste. (*Gazette des beaux-arts*, 2e période; tome XXXVII, p. 224.)

2. Girardon avait fait aussi la statue équestre en bronze de Louis XIV de la place Vendôme, détruite à la Révolution. Elle avait vingt-huit pieds de haut; elle fut fondue d'un seul jet par Jean-Balthazar *Keller* (1637-1702), « commissaire général de la fonte de l'artillerie du roi », aidé de son frère Jean-Jacques. C'était là une opération sans précédent dans l'art du fondeur.

Coysevox. N. Coustou. — Le *tombeau de Mazarin*, par *Coysevox* (1640-1720), ne vaut peut-être pas celui de Girardon. Mais les deux sculpteurs n'en sont pas moins dignes l'un de l'autre. Coysevox, dans sa longue carrière, a été d'une fécondité vraiment prodigieuse, sans

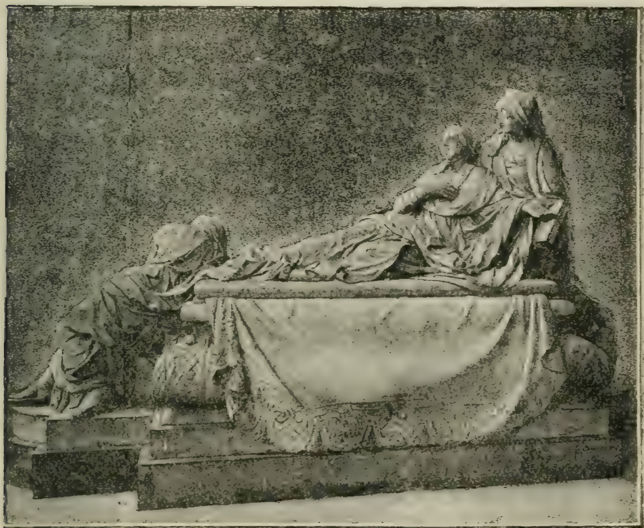


Fig. 257. — Girardon. — Tombeau de Richelieu (église de la Sorbonne).

que ses œuvres aient paru s'en ressentir, soit qu'il traite des sujets antiques, la *Nymphe à la coquille*, la *Vénus accroupie*, soit qu'il compose des allégories plus modernes, les *Chevaux ailés, la Seine et la Marne* des Tuileries, soit qu'il fasse la *statue équestre de Louis XIV*, ou qu'il orne de *bas-reliefs* les palais de Versailles ou de Saverne, soit que, dans des bustes aussi expressifs que des peintures, il reproduise les traits des grands hommes de son temps, Turenne, Colbert, Bossuet, Fénelon, Arnauld, Racine,

Villars, etc. Son neveu, *Nicolas Coustou* (1656-1719), comme lui originaire de Lyon, marche sur ses traces et devient son égal. Son marbre respire, comme disait Louis XIV. Ses chefs-d'œuvre sont : *la Saône et le Rhône*, le *Vœu de Louis XIII*, à N.-D., le *mausolée de Grégoire XV* (Rome), le *Berger chasseur* et le *Jules César* (Louvre).

Autres sculpteurs. — Le nombre des sculpteurs d'un talent supérieur se presse tellement dans ce siècle, que nous ne pouvons que citer les principaux. Sous Louis XIII et sous Mazarin, *Simon Guillain* (1581-1658) exécute le *monument du pont au Change*; *Jacques Sarrazin*, gendre de Vouet (1590-1660), les *cariatides* du pavillon de l'Horloge au Louvre et le *mausolée des Condés* pour les jésuites du faubourg St-Antoine, aujourd'hui dans la chapelle du chât. de Chantilly ; *Gilles Guérin*, le *tombeau de la Vieuville*; *B. Boudin* celui de Sully, *François Anguier* (1604-1669), le *tombeau de de Thou* au Louvre, d'une physionomie pleine de pensée, et celui de *Henri de Montmorency* à Moulins. *Michel Anguier* (1612-1686), frère de François, sculpte les bas-reliefs de la *porte Saint-Denis ; Desjardins* (1640-1694) est chargé par la Feuillade d'exécuter pour la place des Victoires la statue équestre de Louis XIV, détruite à la Révolution. *Van Clèves* travailla avec Desjardins et Girardon au tombeau de Louvois, qui, après bien des déplacements, se trouve aujourd'hui, comme par hasard, à Tonnerre ; *Duquesnoy* (1594-1646) travailla surtout pour l'église Saint-Pierre à Rome (*groupes d'enfants* du maître-autel, statue de *saint André*) ; *Collignon*, sur les dessins de Lebrun, a fait une des sculptures les plus émouvantes du siècle pour le tombeau de la mère du peintre à Saint-Nicolas du Chardonnet ; on doit aux frères *Marsy*, Balthasar (1624-1674) et Gaspard (1628-1681), une bonne part des statues de bronze de Versailles ; à *Pierre Lepautre* (1659-1746), le groupe d'*Énée et Anchise* aux Tuileries. Citons enfin *Tubi* (1630-1700) pour son *Encelade* de Versailles; *Cayot* (1667

1722) pour la *Mort de Didon*; *Slodtz* (1655-1726) pour son *Annibal*; *Théodon* pour la *Métamorphose de Phaétuse*; *Bagard* († 1709), le meilleur alors des sculpteurs lorrains; *Legros*, l'auteur des *Quatre Saisons*, au Louvre, et du *Saint Ignace*, au *Gesu* de Rome. Rien ne montre plus la vigueur de l'école française que cette résistance des sculpteurs français qui séjournent en Italie, qui même y passent presque toute leur vie, comme Pierre Legros, aux exemples de mauvais goût de l'école du Bernin.

Gravure en médailles : Warin. — La gravure en médailles avait été fort protégée par Richelieu, qui avait veillé au perfectionnement de la fabrication des monnaies. Cet art maintient et affirme chez nous la supériorité qu'il devait à Dupré, par les œuvres de *Warin* (1604-1692). Warin fut garde général des monnaies de France et exécuta le sceau de l'Académie française. Ses meilleures médailles datent du règne de Louis XIII[1]. Celles de la fin du siècle, belles aussi, sont trop compliquées. La pompe ne convient nullement à cet art.

La gravure. Ordonnance de 1661. — Dans la gravure proprement dite, la France devait plus nettement encore occuper le premier rang. Louis XIV, par un édit qu'il promulgua au moment de son mariage, et qui est daté de Saint-Jean-de-Luz, 1661, déclarait que la gravure était un art libéral, et qu'en conséquence les graveurs pourraient exercer leur art sans être soumis à des maîtrises, ni « assujettis à d'autres lois que celles de leur génie ». Bientôt il y eut aux Gobelins une véritable école et Académie de gravure, sous la direction de *Séb. Leclerc* (1637-1714). Ces deux faits montrent les progrès réalisés par cet art, et l'intérêt que le pouvoir y prenait. Aussi, à la fin du XVIIe s., comptait-on à Paris plus de 200 maîtres-graveurs.

Pesne. Callot. L'eau-forte. — Au XVIe siècle, *Tortorel*,

1. Sa vie fut troublée par un terrible drame de famille (voy. F. Ravaisson, *Archives de la Bastille*). — Donnons un souvenir au sculpteur en cire *Ant. Benoist* et aux « ivoiriers » éminents *Van Opstal* et *Guillermin*.

Perissin, E. Delaulne, s'étaient contentés d'imiter assez péniblement les Italiens. Au commencement du XVII[e] siècle, *Callot* émancipe la gravure française. Il est, de plus, le véritable créateur de la gravure à l'eau-forte, qui n'avait été jusque-là pratiquée qu'accidentellement. Il en détermina, dit M. Delaborde, le caractère et les conditions, donnant à ses planches la correction et leur laissant la liberté d'allure et la légèreté. Bientôt *Claude le Lorrain* appliquait ce procédé au paysage et savait en tirer d'admirables effets de lumière. Callot et Claude ont précédé Rembrandt. L'eau-forte est bien à l'origine un art français. Vers le même temps il s'était formé autour de Poussin, comme nous l'avons plus d'une fois remarqué à propos des grands peintres, une école de gravure où se distinguèrent surtout *Jean Pesne* (1623-1700) et *Claudine Stella.* Mais les graveurs les plus intéressants de cette période sont ceux qui emploient la pointe ou le burin à exprimer leurs propres pensées, Callot, *Abraham Bosse, Claude le Lorrain.* Dans *Daret*, *Michel Lasne*, *Morin*, *Claude Mellan* (1598-1688) même, l'auteur de la *Sainte Face* exécutée avec une seule taille, ce sont les portraits, faits le plus souvent d'original, qui méritent le plus notre attention.

Robert Nanteuil. — Le portrait gravé allait prendre, sous le burin de *R. Nanteuil* (1620-1678), une importance encore plus grande. Nanteuil peut être considéré comme un des plus grands portraitistes de l'école française. Il travaille presque toujours d'après ses propres dessins, et lorsqu'il copie les œuvres d'autrui, il semble y mettre moins d'intérêt. Lorsque, ce qui arrive souvent, il a représenté un même personnage à divers moments de sa vie, soit en reprenant une page déjà faite, soit en gravant une planche nouvelle, il suit avec une admirable pénétration les modifications que l'âge et les événements ont apportées dans la physionomie de son modèle. Quoique plusieurs de ses têtes soient de grandeur naturelle, il

a produit un grand nombre de pièces. Aucun peintre du temps n'a mieux rendu *Bossuet*, *Turenne*, *Arnaud de Pomponne*, *Mazarin*, *Colbert*, *Lionne*, *Letellier*, *Louis XIV*[1].

Edelinck et Gérard Audran. — La fécondité est un des traits des graveurs du XVIIe siècle, et aucun siècle n'a présenté un pareil nombre de graveurs éminents : *Masson* (1635-1700), dont les chefs-d'œuvre sont les *Pèlerins d'Emmaüs* d'après Titien et le portrait de *d'Harcourt; La Faye, Simon Thomassin* (mort en 1732), *François de Poilly* (1622-1693), *Van Schuppen*, le graveur de Van der Meulen, Flamand comme lui ; *Marot* (1619-1679) et *Israël Silvestre* (1621-1691), qui gravent des vues de monuments et de fêtes ; enfin *Edelinck* (1640-1707) et *Audran*. Gérard Edelinck, le plus habile, le plus varié de tous, grave la *Famille de Darius* d'après Lebrun et la *Sainte Famille* d'après Raphaël ; *Gérard Audran* (1640-1697), auquel on a peine à refuser du génie, a reproduit le *Triomphe de la Vérité* de Poussin, la plus belle peut-être des gravures de style, au dire de M. Delaborde, et les *Batailles d'Alexandre* d'après Lebrun, qui sont plus célèbres que les originaux[1]. Ce fut un bonheur pour Lebrun que d'avoir des graveurs tels que ces deux grands artistes, qui ont su faire ressortir les qualités du modèle en corrigeant ses défauts. On comprend que Lebrun ait encouragé d'autant plus un art qui lui était si favorable. Plus tard ce sont les portraitistes qui donnent des modèles aux graveurs les plus habiles. Rigaud surtout trouve d'admirables traducteurs dans les Drevet. *Pierre Drevet* le père (1664-1739) grave en 1712 son portrait en pied de *Louis XIV*[2].

1. Son *Pomponne de Bellièvres*, d'après Lebrun, est aussi un chef-d'œuvre.

2. Cette famille lyonnaise des Audran a donné cinq artistes distingués : dont Charles A. (1594-1674), oncle de Gé ard. Gérard Audran ouvrit une école qui fut la plus importante du temps et d'où est sorti, entre autres, *Nicolas-Henri Tardieu* (1674-1749). N.-H. Tardieu est le chef d'une famille de graveurs qui a continué à s'illustrer jusque dans notre siècle.

3 A l'étranger nous signalerons *Corneille Bloemaert*, né à Utrecht en 1603, mort à Rome en 1680, qui fonda à Paris en 1630 une école fort suivie, d'où est

La tapisserie. Les Gobelins. Beauvais. — L'influence de Lebrun a été de tout point excellente, dans la direction de la fabrique de tapisserie qui a pris le nom populaire de Gobelins, du lieu où elle fut établie. Des tentatives en partie heureuses avaient été faites par François I[er] et Henri II, puis par Henri IV, pour rendre à la France une industrie dans laquelle elle avait excellé. Nous avons parlé de la fabrique de Maincy, créée par Fouquet. Les ateliers parisiens de *Comans, La Planche, J. Lefèvre,* luttaient déjà très honorablement avec ceux de Bruxelles, lorsque la création de la manufacture royale des meubles de la couronne, en 1662, va marquer une époque dans l'histoire de la tapisserie et assurer à notre pays dans cet art le premier rang, qu'il n'a plus perdu.

Tout en rapprochant la tapisserie de la peinture et en restreignant la part de la convention qui aurait choqué les contemporains et passé, avec raison peut-être, pour une affectation d'archaïsme, *Lebrun*, qui avait étudié les tapisseries anciennes avec le goût et l'intelligence qu'il mettait à tout ce qui touchait à l'art, n'a jamais oublié les conditions spéciales de simplicité dans la coloration et la composition, de calme relatif et de symétrie dans les lignes, auxquelles cet art doit obéir. La suite de l'*Histoire du roi,* des *Saisons*, des *Vues des résidences royales,* des *Batailles d'Alexandre* même, sont des chefs-d'œuvre. Malgré le nombre considérable de peintures reproduites par cette manufacture, plusieurs autres ateliers donnent encore en France des preuves d'une grande activité. A côté de la fabrique de tapis de la Savonnerie et de la fabrique de tapisseries pour meubles de Beauvais (1669), qui toutes deux dépendent de la couronne, nous trouvons des manufactures de haute et de basse lice à Aubusson, Felletin, Lille, Tours et Nancy.

sorti Poilly ; le Saxon *Hollar,* qui vécut surtout en Angleterre, et fut un des maîtres de l'eau-forte ; le paysagiste hollandais *Waterloo* (1618-1679) ; *Ludwig Van Siégen,* lieutenant-colonel au service du landgrave de Hesse, qui inventa en 1642 la gravure à la manière noire ; le prince *Robert de Bavière,* neveu de Charles I[er] et général en chef de l'armée des « Cavaliers », qui pratiqua un des premiers cette invention et la répandit en Angleterre.

Les arts industriels : les Lepautre. Orfèvrerie : Ballin. Ébénisterie : Boule. Faïences de Rouen. — L'influencede Lebrun s'étend à tous les arts industriels. Mais il n'est que juste d'ajouter à son nom celui des deux frères *Antoine* et *Jean Lepautre* (1614-1691 et 1617-1682), dont les recueils de gravures renfermant des projets de monuments, des motifs de décoration, des ornements de toute sorte où se déploie une imagination des plus riches, contribuèrent à répandre à travers l'Europe, pour toutes les branches de l'art, le style Louis XIV. Dans l'orfèvrerie, ce style est représenté par *Claude Ballin* (1615-1678), *Pierre Germain* (1645-1684), son fils *Thomas Germain* (1673-1748). Jamais les orfèvres n'eurent plus d'occasion de s'employer, et les inventaires du temps signalent à Versailles jusqu'à des tabourets et des fauteuils d'argent ciselé. Il reste fort peu de chose de l'orfèvrerie de cette époque. En effet, pendant les guerres de la ligue d'Augsbourg et de la succession d'Espagne, le roi envoya à la monnaie une bonne partie des objets en métaux précieux appartenant à la couronne, et cet exemple fut suivi par les grandes familles [1].

Du moins les portes en fer forgé du château de Maisons [2], aujourd'hui au Louvre (entrée de la galerie d'Apollon et des bronzes antiques), un des plus parfaits et des plus riches ouvrages de ferronnerie qui existent, nous font comprendre avec quel talent l'art du métal était pratiqué. Nous sommes plus heureux pour les meubles que pour l'orfèvrerie, et nous pouvons juger en connaissance de cause du mérite d'*André Boule* (1642-1732), le plus célèbre des ébénistes, qui a absorbé la réputation de contemporains très remarquables, tels que les sculpteurs sur bois *Philippe Caffieri* (1634-1716) et *Pierre Lepautre*. Dans les meubles de Boule, le bois se mêle au bronze et disparaît sous les dorures, les incrustations d'écaille et de cuivre ; mais la ligne n'en est pas moins nette et logique ; des détails pleins de délicatesse s'unissent à une richesse et à

1. Une lettre circulaire de Louvois, écrite pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg, demandait d'envoyer à la monnaie presque toutes les orfevreries des églises : « Ce sera un moyen, dit-il, d'empêcher les sacriléges qui s'y commetttent par les vols qui y sont faits. » Le moyen est, en effet, radical et absolument sûr. On ne volera rien s'il n'y a rien à voler.

2. Exécutées d'après les dessins de *Jean Marot* (1619-1679).

une noblesse de forme qui sont, là comme partout, la marque du temps[1]. Les mêmes caractères se montrent dans les faïences : à Nevers avec les *Conrades*, puis les *Custodes* ; à Rouen qui arrive à son apogée avec *Poterat* (1673) et surtout *Brument*, qui inaugure à partir de 1699 le véritable style rouennais ; à Moustiers (B.-Alpes), créée vers 1650 par les *Cléricy*, dont les traditions sont heureusement continuées par *Roux* et *Oléry* jusqu'au moment de la Révolution. A la fin du XVIIe siècle, de même qu'autrefois la civilisation gréco-latine s'était imposée à tous, la civilisation européenne avait pris la forme française chez nos ennemis comme chez nos amis : dans l'aspect des constructions comme dans les vêtements et les objets usuels de la vie régnait le goût français. Cette domination allait se continuer pendant le XVIIIe siècle, et, la France changeant de goût, l'Europe allait changer de goût avec elle.

1. C'est alors aussi que, grâce à Colbert, la France l'emporte sur tous les autres pays, même sur Venise, pour la dentelle et la verrerie. (Fondation de la fabrique d'Alençon, où 6,000 dentellières sont embrigadées sous les ordres de Mme Gilbert, assistée de six à sept cents gardes du guet.)

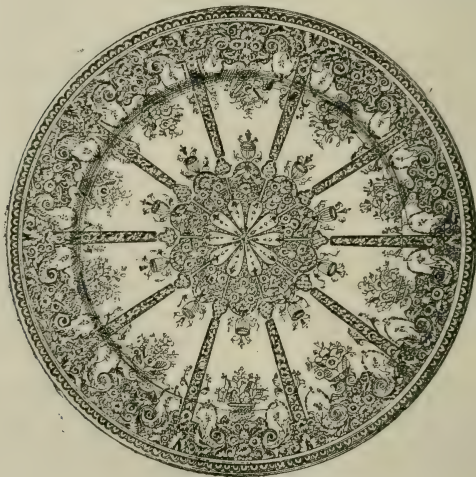
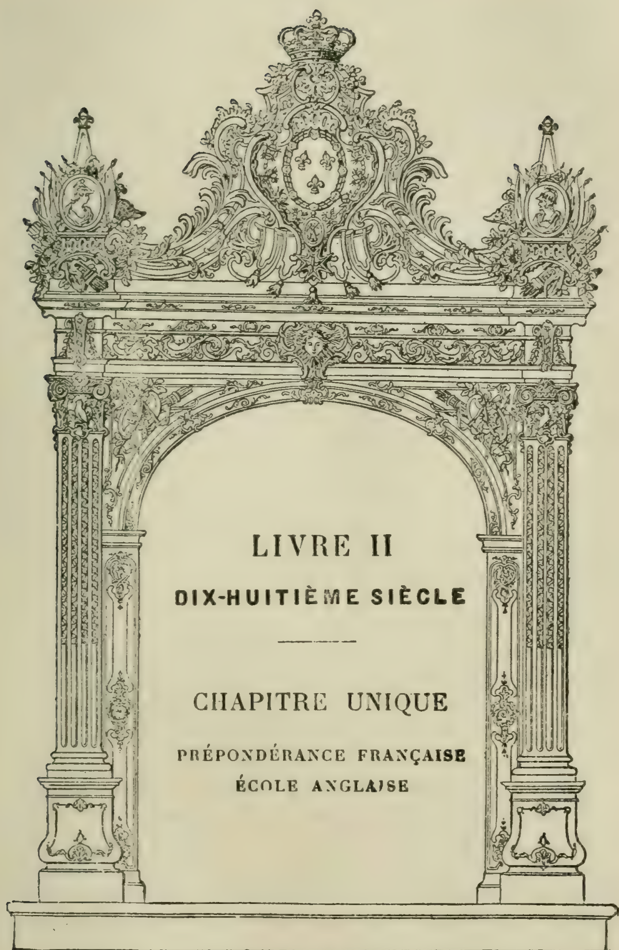


Fig. 258. — Grand plat en faïence de Rouen.



LIVRE II

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE UNIQUE

PRÉPONDÉRANCE FRANÇAISE
ÉCOLE ANGLAISE

Fig. 259. — Grille centrale de la place royale de Nancy, exécutée par Lamour.

L'art au XVIII[e] siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. Les financiers. Passion du théâtre. — Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Principaux architectes et monuments du XVIII[e] siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Souflot, etc. — Sculpture. Les Coustou, Bouchardon, Falconnet, Pigalle et leurs contemporains. — Peinture. Première époque. Watteau. — Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes galantes. — Le paysage. Joseph Vernet. Oudry. — Le portrait. Latour. — Les peintres de la bourgeoisie. Chardin. — Troisième époque. Tendances nouvelles. La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Greuze. — Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Mengs. Les fouilles de Pompéi. — Vien. Le Salon de 1785 et les *Horaces* de David. — Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La gravure. — École anglaise. — Hogarth. — Reynolds et Gainsborough. — Italie. Tiepolo. Battoni[1].

L'art au dix-huitième siècle. Caractère général. — Réaction contre Louis XIV. — La mort du roi le plus adulé qui fût jamais donna, on le sait, le signal d'une réaction immédiate contre tout ce qui avait été fait sous son règne. Cette réaction ne s'étend pas seulement à la politique, elle se manifeste plus nettement encore dans les mœurs, la religion, les lettres, les arts.

Ce n'est pas que tout fût nouveau dans ce mouvement; les origines en sont anciennes. L'esprit d'indépendance qui se rattachait au XVI[e] siècle, ennemi de la solennité, peu respectueux des croyances dominantes, faisant plus ou moins du plaisir sa loi, n'avait jamais disparu complètement. C'était comme un petit filet d'eau, qui coulait à l'écart, presque inaperçu, non loin du fleuve majestueux qui retient tous les regards Mais il allait grossir à la fin du règne de Louis le Grand. La société du Temple avait attiré déjà l'attention malveillante du gouvernement, lorsque, avec le Régent, les *libertins*, comme on les appelait à cette date, en appliquant ce mot à la tournure de l'esprit plus qu'à la conduite de la vie, arrivèrent au pou-

1. Œuvres artistiques de Diderot. — Paul Mantz, *Watteau*. — Le même, *Boucher*. — Marmontel, *Mémoires*. — De Goncourt, *l'Art au dix-huitième siècle*. — Chesneau, *l'École anglaise*. — Thierry, *Guide des Amateurs à Paris* (1787). — Fels, *Gabriel*. — Molmenti, *Tiepolo*. — Voy. p. 605.

voir. La grande différence fut alors que l'accessoire devint le principal : ce qui jusque-là se dissimulait, arriva en pleine lumière.

On secouait le joug d'une solennité qui devenait d'autant plus pesante avec la vieillesse du grand roi, qu'elle correspondait moins au sentiment de la nation[1]. La ville comme la cour suivent avec empressement l'exemple que naguère un groupe assez restreint avait seul osé donner et qui vient maintenant d'en haut. La révolution avait été préparée, mais ce n'en était pas moins une révolution. Le factice domine dans cette société. De là naît une passion générale pour le théâtre. L'art sérieux, aussi bien que l'art frivole, va y chercher ses modèles ; nous y trouvons le point commun et la commune explication de deux œuvres contemporaines aussi dissemblables au premier aspect que le *Concert champêtre* et l'*Athalie chassée du temple :* l'une est inspirée de l'opéra-comique, l'autre de la tragédie. La réaction contre Louis XIV, manifestée dans la politique par l'alliance anglaise, l'établissement des conseils à la place des ministres et la guerre contre le roi d'Espagne ; dans la littérature par les *Surprises de l'amour* (1720), par les *Lettres persanes* (1722), et de certains côtés par l'*OEdipe* de Voltaire (1718), se résume dans les arts par le nom de *Watteau.* C'est même dans ses peintures que le changement est le plus apparent. Car la littérature, quelles que soient les nouveautés de ses tendances et de son style, gardera dans son ensemble la forme classique. Cependant, de même que beaucoup d'écrivains, entre autres Massillon et même Buffon, pour ne citer que les plus illustres, continuent jusque vers le milieu du XVIIIe siècle la tradition du siècle précédent, de même dans les arts, sans parler des survivants tels que Rigaud et Largilière, nous trouverons tout le long du siècle une suite de peintres qui représenteront, avec plus ou moins de bonheur, les tendances en honneur au temps de Lebrun. Les deux écoles agiront l'une sur l'autre, souvent au grand profit de l'école nouvelle, qui sera longtemps contenue et ne deviendra exclusivement envahissante qu'avec Boucher. Or Boucher

1. Les *Souvenirs* de la marquise de Caylus montrent agréablement cette sorte de ligue de la jeunesse contre l'étiquette outrée et la dévotion officielle, et cela avant 1700.

marque à la fois son triomphe auprès du public et sa décadence artistique.

L'art nouveau n'est pas un art royal, un art de cour; mais, plus encore que l'art de Louis XIV, il est fait pour la haute société, qui devient plus raffinée et en même temps moins fastueuse. Les financiers, les fermiers généraux, qui dès la fin de Louis XIV ont joué un grand rôle, y prennent place. Ils cherchent à se modeler sur la cour, et par contre agissent sur elle : Turcaret se civilise ; il prétend être un protecteur des arts, un connaisseur, et il y réussit quelquefois. L'exemple donné précédemment par Nic. Fouquet, Jabach, Samuel Bernard, se répand. Il est de bon ton pour un homme d'argent d'être « un Mécène ». Cela le relève et cela prouve aussi le bon état de ses affaires. Singuliers Mécènes quelquefois, si on en juge par les œuvres qu'ils encouragent ou qu'ils provoquent. Mais ils ont été calomniés sur ce point comme sur bien d'autres, parce que l'on a trop généralisé [1]. D'ailleurs, comme ils tiennent à imiter la noblesse, les œuvres que les artistes font pour eux ne diffèrent pas sensiblement de celles qu'ils exécutent pour les gentilshommes. L'élégance et la délicatesse du goût y règnent. Sans doute cette délicatesse se dégage de plus en plus de tout scrupule moral. On dira volontiers avec le véritable roi du jour, avec Voltaire : « Il n'est jamais de mal en bonne compagnie ; » et c'est là un principe de conduite assez insuffisant. Mais cette nécessité de plaire à la bonne compagnie imposera aux artistes qui travaillent pour elle des habitudes, sinon des règles, qui ne seront pas sans profit pour l'art. N'oublions pas que c'est devant ce public si frivole de la Régence qu'on osa représenter *Athalie* (1716) et *Esther* (1721), et qu'on le fit avec succès. Il y a de la manière dans les œuvres de ce temps; mais n'y en avait-il pas en un autre sens dans l'art de Versailles? Sans doute l'art, pendant le XVIIIe siècle, reste incomplet. Il lui manque justement ce qui lui donne sa plus haute valeur, la puissance et l'émotion. Il sera par conséquent un art secondaire. Mais il n'en sera pas moins un art charmant. Prenons-le tel qu'il est, et voyons ce qu'il nous donne. D'ailleurs les restrictions qui s'imposent,

1. Voyez Delahante, *Une Famille de finance au dix-huitième siècle.*

en parlant de l'art de cette période, ne s'appliqueront qu'à peine à l'architecture et à la sculpture.

Architecture. Caractère général. La décoration intérieure. Le meuble. L'orfèvrerie. La ferronnerie. — Dans l'architecture, ce qui domine, ce sont les changements souvent heureux apportés aux constructions privées. Aux fastueux hôtels on préfère les édifices de dimension plus restreinte, d'un extérieur gracieux et orné, mais plus simple qu'au siècle précédent. On cherche surtout à rendre sa demeure commode et agréable à habiter. C'est là que le luxe s'applique. « On devait vivre assez mal à l'aise dans les châteaux du XVIIe siècle. A Versailles, la chambre de Louis XIV n'a pas un dégagement. » Le XVIIIe siècle au contraire développe, crée presque la science de la distribution intérieure. Quant à la décoration, elle est merveilleusement appropriée aux appartements, et il n'y en a point qui charme et amuse davantage le regard.

Cela est vrai lorsqu'on sut conserver ou rendre à la ligne droite (principaemlent vers la fin du siècle) son rôle nécessaire dans les dessins d'ornements. Ce rôle avait été exagéré, mais on ne le pouvait restreindre outre mesure sans tomber dans la confusion. C'est le triomphe de la boiserie et des moulures où dominent les teintes adoucies et claires : or mat sur fonds bleus, bleutés, vert d'eau, rosés ou lilas. Bientôt viendra la mode du vernis *Martin* qu'a célébré Voltaire. Les peintures n'apparaissent pas sous forme de tableaux accrochés au mur, mais elles s'encastrent dans les boiseries mêmes, aux places qu'a indiquées l'architecte, et font corps avec l'ensemble dans une harmonie nacrée délicieuse. Jamais style ne fut plus souple et « ne se plia mieux à toutes les exigences ». A côté du grand salon d'apparat, qui montre encore parfois des pilastres de marbre et de stuc, nous voyons des petits salons, boudoirs, cabinets, où « le luxe délicat se trouve plus à son aise [1] ». C'est

1. Voir *la France sous Louis XV* de M. Carré, ouvrage auquel sont empruntées les citations de ce paragraphe et du précédent.

là que brillent les *Boffrand* (1667-1754), *Oppenord* (1672-1742), *Ledoux* (1756-1806), *Rousseau, J.-B. Bullet* (1667-1732), qui substitue un des premiers les glaces aux tableaux pour les dessus de cheminées, et le dessinateur *Meissonnier* (1695-1750), qui, malgré sa trop grande complication, donne des dessins pleins d'imagination aux ébénistes et aux orfèvres.

Dans le mobilier, l'école de *Boule* continue à régner, avec *Charles Cressent* sous la Régence ; puis *Jacques Caffieri* (1678-1715) et son fils *Philippe Caffieri* (IIe du nom, né en 1714, mort après 1771) nous donnent ces chefs-d'œuvre qu'on se dispute aujourd'hui dans les ventes. On continue à dissimuler le bois sous le bronze et diverses matières. Vers 1750, avec *Oeben*, de *Guernon* et leurs contemporains, l'ébénisterie proprement dite est remise en honneur ; le bois ne se cache plus. *Martin*, tout en laissant aux tables, aux buffets, commodes, cabinets, bureaux, etc., leurs ornements métalliques, donne à ces ornements des fonds de vernis décoré qui ont conservé son nom. Cependant les meubles sont encore surchargés, et l'ensemble se perd dans des détails toujours charmants il est vrai, mais qui menacent l'effet et l'harmonie. Une réaction ne tarde pas à se produire dès la fin du règne de Louis XV. Les formes boursouflées tendent à disparaître, l'aspect devient plus simple et plus pur sans rien perdre de son élégance et de sa grâce, et nous arrivons avec *Riesener* (1735-1806), *Leleu, Montigny, Levasseur,* et leurs contemporains, à l'époque la plus parfaite peut-être de l'ébénisterie, au style dit Louis XVI, où l'on reconnaît l'influence des fouilles de Pompéï.

L'orfèvrerie subit les mêmes transformations que les meubles ; mais il est difficile d'en juger, les plus belles pièces ayant été fondues lors des revers de la guerre de Sept ans ; un plus grand nombre encore sont victimes de la mode. « Faudra-t-il donc, disait Mercier, faire refondre tous les ans son argenterie ? » Oppenord et Meissonnier, dans les dessins qu'ils donnent aux orfèvres, abandonnent le style Louis XIV pour des formes plus variées, plus originales, plus contournées aussi, mais qui amènent la production de nouveaux chefs-d'œuvre. Les diverses cours de l'Europe se disputent les œuvres de *Thomas* et de *Pierre Germain*, de *Besnier*, *Roetiers*, etc. Vers 1763, *Grimm* constate que l'on revient à

des formes plus simples et que tout est à la grecque. *Fayolle*, *Auber*, *François Germain*, *Meunière*, *Boullier*, etc., sont les représentants de ce style, qui n'a pas moins de faveur que le précédent auprès des étrangers. La ferronnerie, qui est protégée et pratiquée même par des rois, comme *Stanislas Leczinski* et *Louis XVI*, est plus remarquable encore (clôture du chœur de Saint-Ouen à Rouen, grilles de la place Stanislas à Nancy [1] par *Lamour* qui doit être compté parmi les artistes les plus éminents de son temps). Enfin l'art du XVIII[e] s. trouve une de ses plus heureuses expressions dans les produits céramiques de la manufacture de Sèvres, fondée en 1756. A partir de 1770, Sèvres fabrique la porcelaine dure, dont le procédé a été découvert en Saxe (V. p. 276) [2].

Malgré ces habitudes nouvelles, l'architecture française conserve dans les œuvres les plus belles du temps le souci du style, de la pureté des lignes et même, au besoin, le sentiment de la grandeur, et il ne semble pas que ce qu'elle gagne lui fasse sérieusement sacrifier les qualités qu'elle possédait déjà. Avant même la réforme de David, certains monuments ont une froideur ultraclassique (château de Compiègne). N'oublions pas enfin que la place de la Concorde et le château de Babiole, les écuries de Chantilly avec la porte triomphale qui les précède, et la Folie-Baujon, appartiennent à la même période [3].

Principaux architectes et monuments du dix-huitième siècle. Gabriel, Boffrand, Louis, Soufflot, etc. — Parcourons simplement les noms d'architectes les plus célèbres, en indiquant leurs œuvres; cela suffira pour donner une haute estime de l'art monumental du temps. *Gabriel* (1710-1788), fils et petit-fils d'architectes estimés, a donné la place de la Concorde avec les deux édifices

1. Comparer l'escalier du Palais Royal par *Corbin* d'après J. Caffieri.

2. Havard, *Arts de l'Ameublement.* Ars. Alexandre, *Hist. des arts industr.* Cournault, *Jean Lamour.* Molinier, *le Mobilier des XVII[e] et XVIII[e] s. au Louvre.* Peyre. *Céramique Française.* Il y eut aussi un « ivoirier » éminent, *Rosset*, de Saint-Claude.

3. C'est M[me] de Pompadour, en dépit de l'opinion reçue, qui dirigea surtout, avec son frère le marquis de Marigny, la réaction contre le style de la Régence ou style rocaille et ramena l'ameublement comme la construction à une harmonie plus simple et plus sobre, sans que la grâce y perdît rien.

marquant l'entrée de la rue Royale, constructions supérieures peut-être à la colonnade du Louvre. Il a fait aussi l'École militaire, la salle du théâtre de Versailles, un chef-d'œuvre. *Jacques-Denis Antoine* (1733-1807) élève l'hôtel de la Monnaie; *Louis* (1735-1812) est l'auteur du grand théâtre de Bordeaux, qui est resté un des plus beaux de l'Europe et n'a pas été dépassé pour la disposition générale de l'escalier et la construction de la salle, devenue le type de toutes celles qui ont suivi. *Robert de Cotte* (1656-1735) élève les nouveaux bâtiments de l'abbaye de Saint-Denis, la colonnade de Trianon, et voit ses deux fils devenir comme lui membres de l'Académie d'architecture. *Mollet* élève le palais de l'Élysée (1718); *Boffrand*, l'hôtel Soubise (Archives nationales); *Héré,* la place Stanislas à Nancy (1752-1757); *Lassurance* et *Girardini* (1722), le Palais-Bourbon (devenu la Chambre des députés) pour les Condés, qui abandonnent leur ancienne demeure voisine du Luxembourg; *Rousseau* l'hôtel de Salm (1786), (Palais de la Légion d'honneur), moins important, mais plus parfait que le Palais-Bourbon, le type le plus remarquable peut-être des constructions de ce siècle qui ont tenu à conserver quelque chose de la majesté aisée du beau temps de Louis XIV. *Contant d'Ivry* travaille au Palais-Royal. *Ledoux*, après avoir construit la brillante demeure de Louveciennes pour Mme Dubarry, donne un modèle d'architecture sévère dans la prison d'Aix, et montre la variété de son inspiration dans les petits édifices des propylées ou barrières de Paris, dont plusieurs existent encore. *Marie-Joseph Peyre* (1730-1785) élève, avec *Charles de Wailly* (1729-1798), le théâtre de l'Odéon (1773-1782); *Blondel* (1705-1774), qui travaille surtout à Metz et est plus connu par son enseignement que par ses travaux, n'aime que l'antiquité, et traite avec le mépris d'une ignorance raisonnée l'architecture du moyen âge. *Boulée* (1728-1799) continuera l'œuvre de

Blondel, et jouera dans l'architecture le rôle que David allait jouer dans la peinture, chose bien moins utile, comme on le voit par les monuments que nous avons cités.

L'architecture religieuse n'est pas inférieure à celle de Louis XIV comme le montrent le Panthéon de *Soufflot* (1714-1780), le portail de Saint-Sulpice donné au concours à *Servandoni* (1695-1766), qui s'était fait connaître jusque-là comme organisateur de fêtes et peintre décorateur, la cathédrale d'Arras, le portail de la cath. d'Orléans, construit par Gabriel dans le style du reste de l'édifice, c'est-à-dire en style ogival, tentative d'un succès médiocre, mais fort méritoire pour le temps. Le XVIII[e] siècle continue, comme le précédent, à donner de véritables exemples de vandalisme : on brise les vitraux (par exemple à N.-D.) pour donner plus de jour au chapitre; l'on détruit, pour faciliter la circulation, les tombeaux du moyen âge qui ornent les nefs, heureux lorsqu'il y a des statues ou des ornements de bronze, qu'on peut vendre au poids en en retirant un juste bénéfice; on démolit un bon nombre de jubés, l'on cache sous du stuc les nervures des ogives; on brise les sculptures pour en faire du moellon [2].

L'architecture française à l'étranger. — On n'aurait qu'une idée incomplète de l'importance de l'architecture française au XVIII[e] siècle, si on oubliait son extension au de là de nos frontières : soit qu'on appelle nos artistes eux-mêmes hors de leur pays, comme *Leblond* (1679-1719) en Russie (château de Péterhof), Boffrand à Wurtzbourg et à Mayence, comme *Antoine Peyre* (1733-1823) à Coblentz, *d'Ixnard* (1723-1795) dans l'électorat de Trèves et dans le grand-duché de Bade, *Cuviller* père et fils (1698-1760 et 1734-1804) en Bavière; comme Robert de Cotte, auquel on demande des plans pour l'Autriche, la Bavière, l'élec-

1. Soufflot dans sa jeunesse avait poursuivi ses études jusqu'en Turquie et en Asie Mineure et avait vu des modèles variés de coupoles sur pendentifs
2. Voyez Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, p. 258 et suiv.

torat de Cologne; soit que les étrangers nous imitent, comme *Knobelsdorf* à Sans-Souci, l'Allemand *Ludovici* à la Mafra, *Vanvitelli* (1760-1775) à Caserte[1]. Le premier s'inspire de Trianon, mais les deux autres restent fidèles à Versailles. L'influence française se montre aussi à *Willemshohe*, élevé par *Simon du Ry*, petit-fils d'un réfugié protestant.

Les jardins. Le jardin anglais. — Le parc de Willemshohe, le plus beau de l'Europe peut-être après Versailles, rappelle à la fois les modèles donnés par Lenôtre et le système dit anglais. Ce nouveau système, indiqué déjà au commencement du XVII[e] siècle par le philosophe *Bacon*, prôné par le poète *Pope* et le diplomate *Horace Walpole*, eut pour principal représentant l'architecte *Kent* (1684-1748), dont les chefs-d'œuvre sont les parcs de Blenheim et surtout de Stowe.

Le jardin anglais n'est pas si différent du jardin français qu'on pourrait le croire tout d'abord. Ils sont l'un et l'autre le produit d'un art très raffiné. Le jardin français était une construction; le jardin anglais sera un tableau. On n'y supprime pas, on y multiplie au contraire les fabriques; c'est, dit-on, non pas pour y faire oublier, mais pour y résumer et rappeler la nature même sous ses divers aspects. Ce système devait avoir en France un très grand succès, surtout lorsque Rousseau eut remis la nature à la mode; il s'accordait bien, d'ailleurs, avec les pastorales de Boucher et les paysanneries d'opéra-comique. On eut le moulin à côté de la maison du bailli, le temple de l'Amour non loin du « temple encore inachevé — mais fixé dans ses lignes principales — de la Philosophie ». On y multiplia les sinuosités, les surprises, les plantations rares mises en belle place[2]. Le danger de ce système, malgré ce qu'il a d'agréable et de séduisant, est, on le

1. Voy. Dussieux, *les Artistes français à l'étranger*. — Le jardin de Péterhof contient deux maisons de plaisance appelées, à la française, Marly et Monplaisir. Le palais de Mafra, véritable folie du roi Jean V, acheva de ruiner le Portugal. Il occupa de 1717 à 1730 environ 25,000 ouvriers. On y compte 5,200 portes et fenêtres, et en 1808 12,000 Français purent y loger.

2. Le petit Trianon, Mortefontaine, Ermenonville, Méréville (détruit récemment); en Allemagne, Sweitzingen. Le poète comique *Dufresny* modifia le premier nos jardins d'après cette méthode (1654-1724). *Morel* fut le plus en vogue de nos architectes jardiniers du XVIII[e] siècle. — Voy. G. Riat, l'*Art des Jardins*.

voit, la puérilité; on risque de ne donner que la parodie de la nature en croyant en reproduire l'image. Napoléon disait : « Ces petits lacs, la plupart du temps sans eau, ces petits rochers en miniature, ces rivières immobiles, toutes ces niaiseries, sont des caprices de banquier. Mon jardin anglais, à moi, c'est la forêt de Fontainebleau, et je n'en veux point d'autres. » On ne saurait trop approuver cependant le souci qu'ont alors les architectes jardiniers de ménager les beaux points de vue, et, par conséquent, d'engager les architectes proprement dits à mieux choisir l'emplacement de leurs constructions. L'art du jardinier en Europe s'inspira aussi des jardins chinois, dont l'Anglais *Chambers*, qui revenait d'Orient, signala le premier les heureuses dispositions, au moment où les Chinois imitaient justement les jardins de Versailles (1757) [1].

Sculpture. — Les statues trouvaient d'ailleurs leur place dans les jardins, comme dans l'ornement des édifices. La sculpture du XVIII[e] siècle donne plus d'une fois dans la manière, mais l'afféterie et la mollesse y sont rares. Elle est soutenue par la science, dont les sculpteurs du temps abusent même. Ils évitent cet excès dans leurs œuvres monumentales. Mais leurs morceaux de réception académique sont en général très tourmentés et font

1. La merveille des jardins chinois était le parc du Palais d'été, ensemble extraordinaire « de palais, de pavillons, de kiosques, de pièces d'eau, de rochers, de collines et de vallées factices ». Il fut exécuté au milieu du siècle, sous le règne de Khien-loung (1735-1796). Le R. P. *Attiret* fut un des peintres officiels de cet empereur (1702-1768). Habitué à la manière large et facile des décorateurs français du temps, il eut grand'peine à se plier au goût de la cour de Pékin. Les Chinois, en effet, n'aimaient pas la peinture à l'huile, à cause des reflets du vernis. Ils ne comprenaient pas les ombres, qu'ils prenaient pour des taches; ils exigeaient la reproduction minutieuse et numériquement exacte des moindres détails, tels que les feuilles des arbres. Attiret fut un des jésuites chargés de composer une suite de dessins sur les grands faits du règne de Khien-loung, collection que l'empereur envoya graver en Europe et qui est connue sous le nom de *Batailles de la Chine*. Un autre jésuite, *Michel Benoît* (1715-1774), fit connaître aux Chinois les jeux d'eau. Un officier suédois, nommé Lorentz Lange, fait prisonnier à Pultava et resté au service de Pierre le Grand, fut envoyé en Chine par le czar, non seulement pour y nouer des relations diplomatiques, mais pour y étudier l'ornementation chinoise et y trouver des indications pouvant servir au château de Péterhof.

étalage des connaissances anatomiques. Cette sculpture, qui manquera parfois d'élévation et de haut style, a bien, comme le disait Louis XIV de Nicolas Coustou, « le goût français ». Elle est pleine d'esprit et de vie, et les talents abondent. Elle sait être tour à tour gracieuse, dramatique et monumentale. La sculpture de genre prend une plus grande place et rappelle, avec plus d'importance, et dans un style différent, les statuettes de Tanagra (marbres, bronzes, terres cuites de Clodion, etc.). Sans négliger l'étude du nu et des nobles draperies, les sculpteurs se plaisent à rendre l'aspect des diverses étoffes et à chiffonner leurs plis. Ils ne reculent même pas devant la difficulté de rendre en marbre tous les détails de la mode du temps : rubans, crevés, dentelles (statue du *duc de Richelieu*, au Louvre).

Les Coustou. — Nous rencontrons tout d'abord les statuaires déjà célèbres sous Louis XIV, *Coysevox, Slodtz, Nicolas Coustou.* Le frère de Nicolas Coustou, *Guillaume Coustou* (1677-1746), reprenant l'exemple de Coysevox, qui avait représenté la duchesse de Bourgogne sous la figure de Diane, sculpte une *Marie Leczinska en Junon.* Il est surtout célèbre par les *Chevaux de Marly,* aujourd'hui à l'entrée des Champs-Élysées, le bas-relief de la *porte des Invalides,* et par une statue de *Vénus* faite pour Frédéric II. *Guillaume Coustou II* (1716-1777), son fils, est l'auteur du *tombeau du Dauphin* (cathédrale de Sens).

Bouchardon. — *Bouchardon* sait être souverainement gracieux, sans mollesse, dans l'*Amour taillant son arc* et les bas-reliefs de la fontaine de la rue Grenelle; mais il réussissait également dans les œuvres sérieuses, telles que *Saint Charles Borromée,* le *Christ* appuyé sur la croix, et le monument aujourd'hui détruit de la *place Louis XV.* C'était un esprit élevé. Un jour, l'amateur Caylus, qui était son ami, le rencontra fort agité, se promenant avec une espèce de fureur, un vieux livre à la

main. « Ah ! Monsieur, s'écria-t-il, depuis que j'ai lu ce livre, les hommes ont quinze pieds, et la nature s'est accrue pour moi. » C'était une traduction d'Homère.

Falconnet. — *Falconnet* (1716-1792) n'a pas l'âme si haute, mais il aime son art. De très humble origine, ayant à peine appris à lire et à écrire dans sa jeunesse, il s'instruit seul malgré l'obligation où il se trouve de nourrir par son travail sa nombreuse famille ; il apprend le latin, l'histoire, publie des *Réflexions sur la sculpture*, discute avec Diderot. La *Baigneuse,* d'un sentiment si moderne et si élégant, son *Amour au silence,* ont fait autant pour sa réputation que l'*Assomption* de l'église Saint-Roch ou que la *statue équestre* colossale, en bronze, *de Pierre le Grand,* qui s'élève sur un énorme bloc de granit au milieu de la principale place de Pétersbourg.

Pigalle. — Le même sentiment de la sculpture monumentale se montre dans *Pigalle* (1714-1785). Le *tombeau du maréchal de Saxe,* dans le temple Saint-Thomas, à Strasbourg, est une des œuvres capitales de la sculpture française. Sa *Vénus,* son *Mercure* et, dans un autre genre, son *Enfant à la cage,* furent, de son temps, et sont restés également célèbres. Il poussa l'étude minutieuse de la nature à tel point que, lorsqu'il eut à faire la statue de Voltaire, il le représenta, tout vieux qu'il était, nu, avec son corps décharné, son crâne dénudé sans perruque. C'était là une faute de goût. Mais si l'on songe que c'était le temps où triomphaient les fadeurs et les incorrections aimables de Boucher, on jugera, par cette faute même, de toute la supériorité de la sculpture sur la peinture. Jamais d'ailleurs les sculpteurs n'ont été plus encouragés, plus généreusement payés[1]. Le roi Louis XV protège particulièrement leur art, et en 1774 il établit un fonds spécial destiné à des travaux de sculpture, comme de peinture,

1. Voir les documents réunis par M. Courajod et résumés dans P. Louisy, *l'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes,* p. 294 et suivantes.

dont les sujets seraient empruntés à l'histoire de France. Aussi, quelque nombreux que soient nos artistes, ils trouvent à s'occuper activement.

Autres sculpteurs. — Les cinq fils de *Sébastien Slodtz* cultivent avec succès l'art de leur père. Son petit-fils *Michel-Ange* (1705-1764), auteur du célèbre *Saint Bruno* de Saint-Pierre de Rome, a fait le *tombeau d'Hubert Languet*, à Saint-Sulpice, œuvre saisissante qui rappelle le monument de la mère de Lebrun. *Broche*, artiste trop peu apprécié, montre dans la *Douleur* du monument du marquis du Terrail une grâce simple et touchante. *François Dumont* (1688-1736) a fait des statues à Saint-Sulpice. *Allegrain* (1710-1795), quoique donnant parfois dans la fadeur, a exécuté de jolies choses, comme sa *Diane* et sa *Vénus*, qui gagneraient à devenir des statuettes. *Le Lorrain* (1666-1743) sculpte le magnifique et vivant haut relief des *Chevaux du Soleil* à l'hôtel de Rohan.

Les deux frères *Lambert* et *Sébastien Adam* (1700-1759 et 1705-1778) travaillèrent à la *cascade de Saint-Cloud*, au *bassin de Neptune* de Versailles. *J.-B. Lemoyne* (1704-1778), qui a dépassé son père *Jean-Louis* (1665-1755), est trop théâtral et cherche trop à imiter la peinture (*tombeaux de Fleury, de Créqui*, etc.), mais il excelle dans le portrait, quoiqu'il n'ait pas la fermeté et l'originalité de *Jean-Jacques Caffieri*. Fils, petit-fils, neveu de sculpteurs qui avaient déjà fait connaître honorablement ce nom en France, principalement dans la sculpture des vaisseaux et les grands travaux d'ébénisterie, J.-J. Caffieri (1715-1792) a fait des œuvres considérables, telles que la *Trinité*, de Saint-Louis des Français, à Rome; le *Pacte de famille*, commandé par Choiseul; mais il doit surtout sa célébrité à ses bustes, soit qu'il représente des personnages d'après nature, soit que, reconstituant les grands hommes du passé, il nous donne les plus belles images que l'on connaisse de *Rotrou* et de *Corneille* (Théâtre-Français).

Les écoles provinciales. — Si l'on voulait rechercher ce qui restait encore des écoles provinciales, on pourrait rattacher les Caffieri à l'école de *Marseille,* qui se recommandait de Puget et qui produit encore alors *Antoine Vassé* et l'éminent graveur en pierres fines *Jacques Guay* (1711-1793). L'école de *Lyon* se reconnaîtrait dans *Michel Perrache* (1685-1750) et son fils, mort en 1779, également appelé Michel, moins connu par ses talents de statuaire que par le quartier nouveau qu'il donna à sa ville natale, en faisant accepter son projet de reculer le confluent de la Saône et du Rhône; l'école de *Flandre* se retrouverait chez les *Slodtz;* l'école de *Toulouse*, chez *Lucas*; l'école de *Nancy*, avec *Bagard* († 1709), chez les *Adam* et chez *Claude Michel*, dit *Clodion* (1738-1814), dont les terres cuites et les marbres sont, de toutes les sculptures du temps, celles qui se rapprochent le plus de l'inspiration qui domine dans la peinture.

Peinture. Première époque : Watteau. — *Antoine Watteau* (1684-1721), dans le genre où il s'est renfermé, est un artiste éminent. Il a fait oublier Gillot son maître.

Ses personnages sont habillés comme les acteurs de la comédie italienne, ou revêtus de costumes élégants qui suivent la mode du jour ou plus souvent l'inspirent. Mais, quels que soient leurs costumes, ils sont vivants et pleins d'esprit. Watteau dessine avec précision et étudie ses sujets. Ses nombreux dessins à la sanguine, qui sont un de ses meilleurs titres auprès des artistes, montrent à la fois sa facilité et sa conscience. Ses personnages sont groupés d'une manière claire et pittoresque. Enfin, c'est un coloriste des plus remarquables, un des premiers de notre école ; il s'inspire à la fois des Flamands et des Vénitiens, tout en restant bien français par sa finesse et sa distinction. On peut ne pas aimer le genre dans lequel il a excellé, mais ce n'est pas une raison pour confondre dans une même sévérité de jugement des artistes d'un talent aussi différent que A. Watteau et F. Boucher, parce qu'ils traitent des sujets analogues. Pour prendre un exemple à l'autre

extrémité de l'inspiration artistique, serait-il juste de réunir dans une même appréciation Raphaël et Baroche, Michel-Ange et ses imitateurs dégénérés, tels que Cornélius de Harlem ? Quant à reprocher à Watteau de n'avoir pas traité des sujets historiques, pourquoi n'adresse-t-on pas aussi ce reproche à Terburg et à Metzu ? Il a fait des chefs-d'œuvre dans le genre qu'il a choisi et presque créé ; n'est-ce donc pas assez ? L'on pourrait le comparer à Marivaux, avec plus d'éclat et moins de pénétration psychologique. Mais si l'on comprend facilement que la postérité ait traité avec plus de faveur les délicates analyses et les subtilités mondaines de l'auteur des *Fausses Confidences,* que les solennelles fadeurs de Campistron ou même les tragiques horreurs de Crébillon, n'est-il pas juste également que les charmantes petites scènes de Watteau soient préférées aux grandes *machines* de l'école de Coypel ? Le genre le plus faux n'est pas celui qu'on pense. Il faut même remarquer que dans cette époque où l'homme et la société sont tout, Watteau, dont le nom semble personnifier particulièrement ce qu'elle avait d'artificiel et de frivole, Watteau a eu, plus qu'aucun de ses contemporains, le sentiment de la nature. Il place presque toujours ses personnages dans des paysages harmonieux et simples, pleins d'air et de lumière, où se retrouve parfois la mélancolie profonde de ce peintre attitré des fêtes galantes, dont l'hypocondrie hâta la mort[1]. Le tableau le plus considérable que nous ayons de lui au Louvre est le *Gilles* de la galerie Lacaze. Mais il réussit moins cependant dans les personnages de grandeur naturelle, où son modelé est parfois insuffisant. Il faut lui préférer l'*Embarquement pour Cythère*. Watteau ne s'est pas contenté de peindre des hommes, il a aussi peint des singes. Dans un genre différent de Téniers, son prédécesseur, et de Decamps, qui devait venir après lui, il y a bien réussi. Les singes jouant la comédie humaine sont alors à la mode ; la plupart des châteaux importants veulent avoir leur *singerie*. Chantilly en possède deux, auxquelles Gillot et Watteau ont peut-être travaillé. La *grande singerie* de Chantilly est une singerie chinoise. L'Orient attirait alors l'attention par le goût croissant pour

1. Voyez, par exemple, galerie Lacaze, n° 986.



Fig. 260. — Watteau. — L'embarquement pour Cythère. (Musée du Louvre.)

les laques et la porcelaine. On sait, ne fût-ce que par l'*Esprit des lois*, combien Confucius et la civilisation chinoise préoccupaient nos philosophes. Les *Turqueries* ne sont pas non plus oubliées. Les intérieurs de harems d'*Amédée Vanloo* (1718-après 1785) sont reproduits en tapisserie et sur porcelaine, en même temps que les sultans et les sultanes paraissent sur nos théâtres et font les délices de l'Opéra-Comique.

Peinture d'histoire. F. Lemoyne. Fr. Detroy. Les Coypel. C. Vanloo. — Si Watteau et ses émules sont surtout en faveur, la grande peinture n'est pas cependant abandonnée, et principalement dans la première partie du siècle, elle produit des œuvres très importantes par l'étendue comme par le talent. En première ligne il faut placer *François Lemoyne* (1688-1737) pour la *coupole de la chapelle de la Vierge*, à Saint-Sulpice, et plus encore pour le *salon d'Hercule* à Versailles, décoration pleine de fougue où avec des mérites divers, il n'est pas très inférieur à Mignard ni à Lebrun. A côté de Lemoyne, *François de Troy* (1679-1752), auteur de la *Toilette d'Esther*, où la Bible est mise au goût du jour, a cependant le sentiment de la composition et, lorsqu'il le veut, le sentiment dramatique, comme dans la *Mort d'Hippolyte* et surtout la *Peste de Marseille*, œuvre capitale qu'Eugène Delacroix admirait fort. Le *salon d'Hercule* et la *Peste de Marseille* permettent de considérer Lemoyne et de Troy comme les ancêtres du peintre de la *Méduse* et du peintre de la galerie d'Apollon. Ce n'est pas un mince mérite. *Noël Coypel* (1628-1707), auteur d'un portrait de *Molière* (au foyer du Théâtre-Français) et de *Saint Jacques marchant au supplice*, commença la réputation de cette dynastie de peintres. Ses fils Noël-Nicolas (1692-1734), auteur du *Triomphe d'Amphitrite*, et *Antoine* (1661-1722), qui a peint *Athalie chassée du temple*[1]; son petit-fils *Charles* (1694-

1. Antoine Coypel, comme Marsy (en latin), comme Lemierre, comme Wate-

1752), fils d'Antoine (*les Noces d'Angélique et de Médor*), imitent plutôt le théâtre que la nature. Il semble qu'on n'attende que le baisser du rideau sur le tableau final. Mais ils ont de la facilité et une certaine puissance. Charles, qui a poussé jusqu'à l'excès les défauts de sa famille, a été plus heureux dans des compositions moins ambitieuses, telles que la série de tableaux destinés à être reproduits en tapisserie sur la *Vie de don Quichotte,* aujourd'hui à Compiègne. Les *Rivalz* et *Despax* donnent alors quelque notoriété à l'école de Toulouse. Un souvenir heureux de Jouvenet se voit dans *Jean Restout* (1692-1768) (*le Christ et le Paralytique*) ; dans *Deshays* (1729-1765) (*Martyre de St André*); dans *Collin de Vermont* (1693-1761, *Roger et Alcine* à Grenoble); dans *Bertin* (1667-1736), auteur du *St Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace*, à Saint-Germain des Prés, église où l'on voit également la *Mort de Saphire*, de *Sébastien Leclerc*, le fils du graveur (1667-1763), le *Saint Paul à Lystre* de *Claude-Guy Hallé* (1652-1736) et le *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, de *Cazes* (1676-1751), peintre qui n'est plus estimé à sa valeur. *Subleyras* (1699-1749) a une exécution plus serrée et souvent un meilleur sentiment de la couleur (la *Madeleine aux pieds de Jésus*, le *Martyre de saint Pierre*). Mais le peintre d'histoire le plus remarquable du temps est *Carle Van Loo*, qui passa pour le premier peintre de l'Europe. Carle Van Loo (1705-1765) a une couleur agréable et suffisamment chaude; il est maniéré souvent, mais beaucoup moins que la plupart de ses émules. Il cherche et trouve à l'occasion la simplicité. *Énée et Anchise*, *Marie Leczinska*, le *rendez-vous de chasse* du Louvre, les panneaux de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, montrent les diverses faces de son talent.

Deuxième époque. Boucher. Les peintres de fêtes

let, composa sur l'*Art de la peinture* un poème qui lui valut une épigramme bien connue de Voltaire.

galantes. — Lorsque Van Loo mourut, *François Boucher* (1704-1770) devint le premier peintre du roi. Ce choix en disait beaucoup sur l'abaissement de l'art. Le roi ne suivait pas seulement son sentiment, Boucher était le candidat que lui désignait l'opinion publique.

Sans doute Boucher était bien doué. « N'est pas Boucher qui veut, » disait avec raison David, qui devait cependant faire tomber sa réputation. Il a prodigieusement travaillé, et l'on estime le nombre de ses dessins à dix mille. Il a des qualités pittoresques indéniables et une inépuisable fantaisie. Il a été un décorateur des plus remarquables. Si sa couleur est fausse, il faut reconnaître que, pour bien en juger, il faut replacer ses peintures dans les lambris aux couleurs claires qui les font valoir et pour lesquelles les teintes employées ont été choisies. Il a peint des enfants pleins de grâce et de gentillesse. Si son dessin est conventionnel, il y a souvent plus de parti pris et de négligence que d'ignorance. Il sait « casser une jambe avec grâce ». Mais que ce soit là le grand peintre d'une époque, qu'il soit le directeur de l'Académie, qu'on donne le nom de Raphaël français à un artiste sans pensée, sans émotion, sans vérité, c'est trop. Ajoutons, chose plus grave, qu'avec Boucher l'art devient le flatteur des vices. Il songe aux mœurs, ce dont il pouvait se dispenser, mais il y songe pour les corrompre : il est moral au rebours. Sans doute, de pareils faits se sont plus d'une fois présentés, et de grands artistes avaient eu de ces défaillances ; mais ce n'est pas à ces faiblesses qu'ils devaient leur réputation. Boucher lui-même est moins tombé dans ces erreurs que ses imitateurs, et particulièrement son gendre *Baudoin;* mais il a sa bonne part de responsabilité, et il y a à se féliciter qu'il n'ait pas eu davantage de sentiment réaliste.

L'on s'explique la colère de Diderot. « Je ne sais que dire de cet homme. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, du caractère, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dégradation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile, si ce n'est ce qu'il a dans l'imagination? Et que peut avoir dans l'imagination un homme

qui passe sa vie dans *la plus basse compagnie?* J'ose dire que cet homme ne sait plus ce que c'est que la grâce. J'ose dire que l'idée de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité, lui sont devenues étrangères. » Sans doute il a du talent, mais « c'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. » Lorsque la réaction vint, on condamna non seulement son influence, non seulement le mauvais, mais tout dans ses œuvres. « On s'imagina, dit M. Mantz, que les cris de colère sont des raisons, et le XVIII[e] siècle converti assista avec un enthousiasme cruel à l'enterrement des petits Amours et aux funérailles du rose. » On ne vit en Boucher, comme le disait encore Diderot, qu'un peintre de marionnettes. D'accord, mais ces marionnettes sont souvent charmantes. Il est juste cependant que, parmi les artistes, « ceux-là seuls restent grands qui ont su parler à l'âme humaine[1] ».

Boucher est, avec Watteau, le plus célèbre des peintres de fêtes et de scènes galantes, mais il n'est pas le meilleur. Il eut un rival dans *Natoire* (1700-1777), qui s'adonna plus que Boucher à la mythologie et au portrait. Il ne vaut pas, par l'exécution du moins, ses prédécesseurs, *Pater* (1695-1736), qui a plus de franchise, est moins peintre de boudoir et se rapproche quelque peu de Téniers dans sa *Fête champêtre* et son *Arrivée des comédiens,* au Mans ; ni *Raoux* (1677-1737), qui est plus froid, mais a une exécution très soignée et un dessin correct; ni *Lancret* (1690-1743), qui prend souvent pour modèle le personnel et le public de l'Opéra, mais ne s'y renferme pas exclusivement et d'ailleurs étudie consciencieusement ses modèles et le paysage où il les place. C'est Watteau qui lui avait conseillé de ne pas prolonger son séjour à l'atelier et d'aller étudier la nature des environs de Paris. Quant à l'héritier de la vogue de Boucher, *H. Fragonard* (1737-1806), il l'emporte sur lui par la verve et la variété.

1. P. Mantz, *Boucher*. M. Mantz distingue avec raison trois manières dans Boucher : apprentissage, maîtrise et décadence. Dans la bonne période (1737-1756), il semble vouloir devenir un vrai coloriste et songer à Rubens.

Le paysage. Les animaliers. J. Vernet. Oudry. — *Fragonard* a fait également des paysages très vivement touchés et pris sur nature. Le paysage est d'ailleurs représenté honorablement au XVIIIe siècle par Lantara et par Joseph Vernet. *Lantara* (1739-1778) avait été berger dans son enfance et s'amusait à crayonner sur les rochers et sur les murs des essais qui furent remarqués par le fils de son maître. Ses tableaux, bien éclairés et agréablement composés, eurent de la vogue; ce qui ne l'empêcha pas de mourir à l'hôpital. Quant à *Joseph Vernet* (1714-3 déc. 1789), le premier nom célèbre, mais non le premier artiste de talent de cette famille illustre, il est le peintre qui a fait les meilleurs tableaux du temps, et un des plus grands peintres de marine du monde. Exact dans ses vues de ports, poétique, ému dans ses clairs de lune et ses tempêtes, plein de verve dans les petites figures qu'il place dans les sites divers qu'il représente, toujours spirituel, toujours d'une habileté consommée dans la composition, il mérite d'être placé non loin de Claude. « Dans la foule des marines de Vernet, dit Diderot, c'est toujours la même imagination, le même feu, la même sagesse, le même coloris, les mêmes détails, la même variété... Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré, le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève, les vaisseaux s'embrasent ; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent. On voit... tout ce qu'il lui plaît. » La peinture d'animaux s'honore de *Desportes* (1661-1743), qui continue sous Louis XV la série de ses succès, et de son digne successeur *Oudry* (1686-1755), peintre des chasses royales et des fables de La Fontaine, qui a fait aussi des paysages rappelant la simplicité aimable d'Hobbéma.

Les peintres de batailles. — Le talent d'Oudry pour peindre les chevaux se retrouve chez les peintres de batailles tels que *Charles Parrocel* (1688-1752), *Martin le*

Jeune, qui continuent Van der Meulen. *Casanova* (1730-1805) a plus de puissance et d'émotion ; il sait rendre l'horreur du combat et est un remarquable paysagiste. *J.-B. Le Prince* (1733-1781) est un de nos premiers peintres de genre militaire. Ayant vécu longtemps en Russie, il a fait aussi un nombre considérable de vues et de scènes de la vie religieuse et civile de ce pays, alors peu connu.

Le portrait. Latour. — Le portrait est une des peintures les plus heureusement cultivées du XVIIIe siècle. *Jean-Baptiste Vanloo* (1684-1745), *Nattier* (1685-1766), ruinés par le système de Law, abandonnèrent l'histoire et la mythologie pour ce genre plus lucratif. Le second surtout a fait des œuvres excellentes, flattées sans doute, mais que l'on sent ressemblantes. *Tocqué* (1696-1772), qui fut recherché jusqu'en Russie et en Danemark, a plus de simplicité et de fermeté que Vanloo ; il a presque l'éclat de Rigaud dans ses portraits de *Marie Leczinska* et du *Dauphin* âgé de dix ans. *Tournières* (1668-1752) donne à ses petits portraits historiés les qualités qui distinguent ses tableaux de genre et ses sujets de fantaisie. *Grimou* (1680-1740) y conserve le clair-obscur et le sentiment de la couleur qui recommande ses scènes populaires. *Fr.-Hubert Drouais* (1727-75), supérieur à son père *Hubert Drouais* (1699-1767), *Mme Lebrun* (1755-1842), *Callet* (1725-1825), *Duplessis* (1725-1802), appartiennent à la seconde moitié du siècle ; Duplessis est l'auteur du portrait de Gluck si vanté par Mlle de Lespinasse, et peut-être du portrait de femme anonyme de la galerie Lacaze, un des chefs-d'œuvre de cette époque. Il faut signaler aussi des miniaturistes tels que *Hal*[1], qui donne à ce genre une grâce aisée qu'il ne connaissait pas.

1. Le genre de la miniature, favorise par l'habitude des tabatières, des boîtes à mouches et des gages d'amour, est très cultivé en France et à l'étranger (*Liotard, Félicité Tibaldi, Ismaël Mengs, Klinstet et Hubert Drouais* le père, cité plus haut, *Arlaud*, etc.).

Mais le plus remarquable portraitiste du siècle est le pastelliste *Maurice-Quentin de Latour* (1704-1788), qui porte dans ce genre, où la mollesse et la convention semblent presque inévitables, un sentiment de la vie, une puissance de réalité, qu'il impose à sa brillante clientèle Car rien de moins courtisan que ce peintre de grands seigneurs, qui refuse de se déranger pour aller faire le portrait de M[me] de Pompadour; qui, plein de la lecture des philosophes et des politiques, fait devant Louis XV une allusion à ce que nous n'avions plus de marine. « Vous oubliez, Monsieur, dit le roi, qu'il y a Vernet. » Latour possède au suprême degré le sentiment de la distinction mondaine, mais il ne l'affadit pas. Il n'hésite pas au besoin à faire un œil plus petit ou plus bas que l'autre, tel que le modèle le lui donne, et Diderot a pu dire : « Dans ses ouvrages c'est la nature même, avec le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. » Il a peint Louis XV, M[me] de Pompadour, Voltaire, Rousseau.

Il a un émule dans *Perroneau* (1715-83), un rival dans *Chardin* plus puissant peut-être, mais moins varié[1].

Les peintres de la bourgeoisie. — *Chardin* (1699-1779) prenait ses modèles dans un milieu bien différent. Au moment où Boucher est dans tout son éclat, il obtient un grand succès cependant en peignant des sujets empruntés à la vie de la petite bourgeoisie (le *Bénédicité,* la *Cuisinière,* l'*Écolier*), ainsi que les objets divers de ces intérieurs modestes, ustensiles de ménage, instruments de musique, etc. Il fut reçu et agréé à l'Académie le même jour, dès 1728. S'il n'a pas la puissance des grands Flamands, il en approche souvent, et l'on voit dans ses œuvres, comme le remarque Diderot, que « la largeur du faire est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets ». Il a du reste excellé dans la nature

1. Citons encore : *M[me] Guyard*, *Boze*, la Vénitienne *R. Carriera* (1671-1757), le Hollandais *Troost*, l'anglais *Russel*, l'Allemand *R. Mengs*, le Suisse *Liotard* (1702-89).

morte, genre où il a été imité par *Roland de La Porte* (1724-1793). *Jeaurat,* né la même année que Chardin, mort deux ans après lui, représente avec moins de force d'exécution des scènes plus variées, empruntées à la campagne comme à la ville (l'*Exemple des mères,* le *Pressoir de Bourgogne,* le *Déménagement du peintre*). Le XVIIIe siècle avait donc repris la tradition trop vite disparue des *Lenain ;* le tiers état avait ses peintres.

Troisième époque. — Tendances nouvelles. — La nature et l'antiquité. Influence de J.-J. Rousseau. — Ce goût, qui n'était qu'accidentel, va prendre une importance capitale à la fin du siècle. Diderot a prêché la simplicité, le naturalisme; il veut même que la tragédie devienne bourgeoise, et d'autre part La Chaussée a déjà créé la comédie larmoyante. D'ailleurs, même antérieurement, les littérateurs mondains tels que Favart, Fontenelle, aussi bien que les peintres, ne montrent-ils pas, dans leurs fausses idylles, que la société, saturée de conventions, cherche à se donner par l'imagination ce qui lui manque ? Dans le dernier tiers du siècle, ce n'est plus Voltaire qui est le roi de l'opinion ; ce qu'il a de brillant et de superficiel ne suffit plus. Le fils d'un horloger de Genève dispute la suprématie au seigneur de Ferney, et l'obtient à tel point que Voltaire lui-même se modifie devant le nouveau mouvement d'idées que l'auteur de l'*Émile*, de la *Nouvelle Héloïse* et du *Contrat social* a provoqué. Deux tendances vont alors, non pas se disputer, mais dominer simultanément, sinon les cœurs et les volontés, du moins les esprits. Ces deux tendances, c'est surtout Rousseau qui les a représentées et défendues avec le plus d'éloquence et le plus d'influence sur le public : d'abord le retour à la nature qu'il faut admirer et aimer, indépendamment de l'homme lui-même, avec les sentiments simples qu'elle inspire ; puis le retour à l'antiquité plus ou moins comprise, plus ou moins légitimement admirée, à ces socié-

tés primitives précisément plus près de cette nature à laquelle il convient surtout de se rattacher.

Greuze. — Ces deux tendances se montrent nettement dans l'art, en musique comme en peinture. D'un côté *Gluck* et *David*, de l'autre *Grétry* et *Greuze.* La parenté est visible entre l'*Accordée de village* et l'*Épreuve villageoise*, et même entre *Iphigénie en Tauride* et la *Mort de Socrate*, quoique David n'aimât pas Gluck.

Greuze (1725-1805) continua, en lui donnant plus d'ex tension et en attirant sur lui une faveur plus grande et plus éclatante, l'œuvre de Chardin et de ses émules. Avec une exécution infiniment plus séduisante, une touche d'un moelleux exquis qui le rapproche des vrais maîtres de la grâce, Greuze sait, dans ses compositions, bien plus variées, bien plus importantes, intéresser à la fois les peintres, les écrivains et le public, à la *Malédiction paternelle,* au *Retour du fils maudit,* à l'*Accordée de village,* à la *Lecture de la Bible.* Il y a bien là quelque afféterie, quelque mélodrame, trop de préoccupations littéraires; mais, malgré la science insuffisante du dessin, ce ne sont plus des marionnettes ni des figures de mode. Le costume, plus simple, laisse mieux sentir la souplesse du corps. C'est bien la vie qui reparaît dans d'excellents morceaux de peinture, c'est bien l'âme qui reparaît avec l'émotion et les larmes. On pardonne bien volontiers à l'auteur de la *Cruche cassée* ou de l'*Innocence malheureuse* sa malencontreuse excursion dans l'histoire de *Septime-Sévère et Caracalla*[1]. Il avait fait cette tentative pour se faire recevoir à l'Académie comme peintre d'histoire, ce qui donnait seul droit à tous les honneurs de la Compagnie. Ce

1. La peinture de genre continue à s'appliquer aux scenes de *conversation* ou de *société.* Nous signalerons, ne fût-ce que pour l'intérêt du sujet, le *Concert donné par le petit Mozart et sa sœur chez le prince de Conti,* œuvre d'*Ollivier* (1712-1784).On peut citer parmi les contemporains de Greuze, *Lépicié* (1735-1784), dont on voit au Louvre une *Cour de ferme*; *Loutherbourg* (1740-1812), qui a peint des « bergeries » et aussi des batailles.

fait suffirait à montrer que le goût sinon l'intelligence de l'antiquité n'avait jamais disparu.

Influence des antiquaires. Caylus. Winckelmann et Raphaël Mengs. Les fouilles de Pompéï. — L'Académie de France à Rome aurait suffi à le maintenir. Les conférences de l'Académie royale, même lorsqu'elle a Boucher pour directeur, sont pleines de l'idée qu'a si bien résumée Diderot, que « l'antiquité doit nous apprendre à voir la nature ». D'ailleurs, pendant le xviiie siècle l'archéologie ne cesse pas d'être en honneur. La petite Académie devient en 1716 l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; Montfaucon publie de 1719 à 1724 les quinze volumes in-folio de son *Antiquité expliquée et représentée en figures,* et trouve de nombreux souscripteurs pour cet ouvrage si cher et si sérieux. On est surpris de la grande part faite à la Grèce et à Rome dans l'*Encyclopédie* de Diderot. On trouve parmi les antiquaires de grands seigneurs comme le comte de Caylus (1692-1765). M. Guillaume a dit avec raison qu'on n'avait pas tenu assez de compte de l'action de Caylus sur la renaissance classique du xviiie siècle [1]. Dessinateur et aqua-fortiste distingué, également passionné pour l'art et pour l'antiquité, il fut le premier à marquer l'ascendant que les antiquaires allaient prendre sur les artistes.

Ce fut en Allemagne que le mouvement inauguré en France prit d'abord une forme dogmatique dans le *Laocoon* de Lessing (1729-1781), et plus encore dans les divers ouvrages de Winckelmann (1717-1768), qui a pu exagérer certaines admirations, mais dont l'enthousiasme sincère va à ce qui lui paraît le plus élevé et le plus grand. Le seul peintre supérieur qu'eut alors l'Allemagne, *Raphaël Mengs* (1728-1779), s'attache à Winckelmann, s'inspire de Raphaël comme de l'antique, et voit en partie ses efforts récompensés dans des œuvres fort remarquables, telles que l'*Adoration des bergers* et ses autres *peintures de l'Escurial.* Mais, soit que la tentative fût prématurée, soit que le talent ne fût pas assez puissant pour s'imposer, soit qu'enfin la France fût le véritable centre des arts et qu'il fallût que l'impulsion partît de là, il n'accomplit

1. Cependant Marmontel lui est peu favorable, comme on le voit dans ses *Mémoires.* — Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus.*

pas, malgré l'estime qui l'entoura, la révolution artistique qu'il désirait. Cependant les fouilles d'Herculanum dès 1713, les fouilles de Pompéï surtout, commencées plus tard, en 1755, et auxquelles viennent se joindre près de Parme celles de Velleia, la Pompéï du nord de l'Italie (1760-1764), excitent dans toute l'Europe, et particulièrement en France, une curiosité passionnée. Les délicates ornementations de Pompéï ne tardent pas à faire sentir leur influence dans la décoration de nos appartements et la forme de nos meubles. Ce n'est pas pour les seuls érudits, c'est pour le public mondain de la fin du siècle que l'abbé Barthélemy compose son *Voyage du jeune Anacharsis,* qui paraîtra en 1789.

Pourtant, si Boucher fut en butte à quelque opposition, comme directeur de l'Académie, et si une mauvaise volonté plus grande se manifeste à l'égard de *Pierre* (1713-1789), son successeur, quoique celui-ci abordât plus souvent les grands sujets, il est certain que le style de nos académiciens était peu classique, peu antique. Il serait trop long d'indiquer ici ce qu'il y avait d'utile dans l'ancienne Académie, même telle qu'elle était alors, de montrer en quoi la réaction qui allait bientôt triompher l'attaquait à tort, en quoi elle maintint même pendant l'omnipotence de David, tout en le considérant comme son chef, une partie de son ancien enseignement, en quoi cet enseignement se retrouva vivant encore dans ce qu'il avait de meilleur au moment où l'école de son ancien adversaire tombait devant le mouvement romantique[1]. Mais remarquons que pour *David* et le mouvement d'opinion qu'il dirige, le mot *académique,* toujours pris en mauvaise part comme il convient dans les polémiques, est juste l'opposé de ce que nous entendons aujourd'hui par ce mot : c'est la manière de composer et de peindre de Boucher. Par un juste retour des choses d'ici-bas, cette même épithète d'académique allait bientôt être appliquée comme une injure aux sectateurs attardés de David. Le sens des mots a parfois des vicissitudes singulières.

Vien. Le Salon de 1785 et les « Horaces » de David. —

1. On trouvera des indications sur ce point dans un article de M. Guillaume, publié dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1890, *Un Directeur de l'Académie de France a Rome, Jean Alaux.*

Quoi qu'il en soit, lorsque *Vien* (1716-1809), le protégé de Caylus, le représentant le plus autorisé des tendances nouvelles, voulut se faire agréer à l'Académie, on jugea les œuvres qu'il présentait insuffisantes; on l'accusait d'imiter trop simplement la nature. Il faillit être repoussé encore lorsqu'il présenta, un peu plus tard, son *Embarquement de sainte Marthe* (aujourd'hui à l'église de Tarascon), dont le succès fut cependant considérable. Boucher, qui savait apprécier un art différent du sien, déclara, à son honneur, qu'il ne reparaîtrait plus à l'Académie si Vien n'y était pas admis. Vien est le véritable précurseur de David. Ses peintures sont assez froides, mais consciencieuses, d'un dessin correct qui cherche la fermeté, et d'un coloris assez solide (la *Prédication de saint Denis,* à Saint-Roch; l'*Ermite endormi, Saint Germain et Saint Vincent,* au Louvre; *Offrande à Vénus*[1]).

Il y a le même souci d'un art sérieux, mais avec plus de vie, dans *Doyen* (1726-1806), qui vécut longtemps en Russie, où il peignit plusieurs *plafonds à l'Ermitage;* sa *Peste des ardents* (à Saint-Roch) a pu donner quelques indications utiles au peintre des *Pestiférés de Jaffa. Lagrenée* (1724-1805), qui fut appelé à la cour de Russie par la czarine Élisabeth et y passa trois ans (1760-1763), suit avec modération le mouvement dans son *Enlèvement de Déjanire* et sa *Veuve du Malabar.* Mais c'était un élève de Vien, *David,* qui allait vraiment créer la nouvelle école. Le succès retentissant de son *Serment des Horaces,* au Salon de 1785, est un fait d'autant plus considérable que le mérite de l'œuvre ne suffit pas à l'expliquer. Il indique le changement du goût public et marque une époque dans l'histoire de la peinture.

1. Les dernières années de Vien furent pleines de vicissitudes. Il fut nommé peintre du roi (17 mai 1789), peu de temps avant que ce titre fût supprimé. La Révolution le ruina. Mais, quoique octogénaire, il ne se découragea pas; il prit part à un concours ouvert par le gouvernement en 1796 et obtint le prix. Il mourut sénateur de l'Empire et commandeur de la Légion d'honneur.

Sculpture. Houdon, Pajou, Julien et leurs contemporains. — La sculpture avait beaucoup moins besoin de réforme. A la fin du siècle elle montre un plus grand souci de la pureté des lignes, mais sans perdre cependant le sentiment de la vie et la puissance de l'expression : *Houdon* (1741-1828) a exécuté la *statue de Voltaire* du Théâtre-Français, œuvre où les atteintes de la vieillesse



Fig. 261. — Tête de la Diane de Houdon (Louvre)[1].

sur un corps décharné, rendues avec un puissant réalisme, sont illuminées par l'expression la plus spirituelle que le marbre ait jamais réalisée. Il est aussi l'auteur de cette *Diane debout* du Louvre, qui en peu de temps devint classique et l'est restée. Houdon est un des plus grands sculpteurs des temps modernes. Dans sa longue carrière, il a pu représenter *Voltaire*, *Rousseau*, *Washington*, et

1. Figure empruntée à *l'Ancienne France : Sculpteurs et Architectes* (Didot, éditeur). — Répétition en marbre avec changements à l'*Ermitage*.

sur ses vieux jours l'*empereur Napoléon*. Ses bustes en terre cuite suffiraient à sa renommée. *Julien* (1737-1804) dans son *Amalthée* a fait une œuvre digne d'Athènes par la grâce simple et la franchise, sans être pour cela un pastiche. *Pajou* (1730-1809) rend avec la même sincérité les caractères divers qui conviennent aux sujets qu'il traite. Peu d'artistes ont eu une exécution à la fois aussi originale et aussi naturelle. Soit qu'il représente *Mme Dubarry* dans l'éclat souriant de sa faveur, ou *Marie Leczinska* sous les traits de la Charité, dans une noble simplicité bien différente de la triomphante *Junon* de Coustou; soit que, dans la *Nymphe avec des petits Satyres,* il nous rappelle son contemporain *Clodion,* mais dans un style agrandi; soit qu'avec plus de fermeté il sculpte les graves figures de *Pascal* et de *Bossuet,* ou qu'enfin il fasse dominer l'énergie du ciseau dans son groupe de *Cerbère enchaîné par Pluton,* Pajou est, à ce qu'il semble, un des sculpteurs qui ont le plus influé sur l'école du XIXe siècle. Après les trois noms illustres que nous venons de citer, il y en aurait bien d'autres; tels ceux de *Delaistre* (1746-1832) pour son groupe de *l'Amour et Psyché; Roland* (1746-1816) pour son *Homère chantant,* œuvre digne d'un pareil sujet. La sculpture n'avait donc pas grand'chose à gagner à la réforme qui allait triompher : elle l'avait déjà réalisée dans ce qu'elle avait de vraiment légitime.

La gravure. — La gravure aussi s'était maintenue dans de bonnes traditions tout le long du siècle. Au début de la période nous retrouvons les graveurs attitrés de Rigaud, les *Drevet.* Il nous est difficile de reconnaître une décadence dans des œuvres qui, si elles poussent à ses dernières limites la virtuosité du burin, ne lui sacrifient pas le style. Pierre Drevet (1664-1738), qui était déjà célèbre sous Louis XIV, se montrait digne de son passé dans ses portraits du *Cardinal Fleury* et de *Louis XV enfant.* Son fils Pierre Imbert (1697-1739) achevait à l'âge de vingt-six ans son *Bossuet,* qui est un

des chefs-d'œuvre de l'art, et maintenait une réputation si rapidement acquise par des estampes telles que les portraits du *Cardinal Dubois*, d'*Adrienne Lecouvreur*. Claude Drevet, cousin de Pierre Imbert, l'égalait presque dans son portrait de *Guillaume de Vintimille*. Plus tard, J. Vernet crée une école de graveurs paysagistes de premier ordre avec *Balechou* (1715-1765), *Lebas, Vivarès, Ozanne. Flipart* est surtout le graveur de Greuze. Le genre si français de la gravure originale de portraits ne se maintient pas à la hauteur où l'avait porté Nanteuil, mais s'honore des deux *Saint-Aubin*, Aug. (1736-1807) et Gabriel (1724-83). Les œuvres des petits peintres sont gravées avec une fermeté et une science qui rend souvent la traduction supérieure à l'original, par *Laurent Cars* (1699-1771), *Chedel, de Longueil, de Launay*, par *Ch.-Nic. Cochin* (1688-1759) et par son fils (1719-1790), duquel on a la *Mort d'Hippolyte* d'après de Troy et les *Batailles de la Chine*.

Ce dernier appartient aussi à ce groupe de dessinateurs qui ont alternativement manié comme lui le burin ou le crayon et comptent parmi les représentants les plus caractéristiques et les plus spirituels du XVIIIe siècle. Le plus célèbre est *Moreau* (1741-1814), dont l'œuvre comprend plus de deux mille pièces ; puis viennent *Gravelot* (1699-1733), *Eisen* (1720-1778), etc. La vignette et les gravures de très petites dimensions sont fort recherchées. *Ficquet* et ses imitateurs, tels que *Grateloup*, y font preuve d'une grande finesse. La gravure est même pendant tout le siècle un passe-temps à la mode, qui séduit les plus grands personnages. On a conservé du régent *Philippe d'Orléans*, de *Mme de Pompadour*, de la reine *Marie Leczinska*, des eaux-fortes agréables. L'auteur dramatique *Carmontelle* (1717-1806) a manié la pointe avec un talent qui fait de lui plus qu'un simple amateur[1].

Un autre ordre de faits montre combien la gravure est appréciée : ce sont les efforts faits pour en varier les procédés. La gravure à la manière noire se répand d'Angleterre en France. La gravure en manière de crayon, ou gravure à la roulette, est inventée par *François* et *Demarteau*. Le peintre

1. Voir un intéressant article du *Magasin pittoresque*, année 1849, p. 146, sur les artistes grands seigneurs du XVIIIe siècle.

J.-B. Le Prince perfectionne la gravure à l'aqua-tinta ou au lavis inventée par *Saint-Nom,* et lui assure un grand succès. Le miniaturiste *Leblond* (né à Francfort 1670), mort à Londres (1741), invente la gravure en couleur. *Dufay* tente dès 1728 un premier essai de gravure à l'acide sur pierre, qui prépare l'invention de la lithographie par *Senefelder* (1793). A l'étranger, la gravure est aussi fort cultivée au delà du Rhin. *Wille* (1714-1808), *Chodowiecki* (1721-1801), *Ridinger* avec ses belles scènes de chasse, se rattachent à l'école française. Il en est de même des graveurs italiens avec *Porporati* (1741-1816), qui a cependant un burin plus moelleux (*Suzanne* d'après Santerre), avec *Volpato* (1733-1802) le maître de Raphaël Morgen (1758-1833), avec *Bartolozzi* (1725-1813) qui fit sa carrière en Angleterre, où se constitue alors une véritable école de gravure qui recherche surtout les effets pittoresques et donne trop au détail. Elle a des burinistes remarquables, *Strange*, *Woollet* (1735-85) qui excella dans le paysage et a gravé la *mort du général Wolf*; elle se place au premier rang dans « la manière noire » avec *William Ward*, *James Ward*, *James Watson*, *Green*, *Smith*, *Jones*, *W. Reynold*. Il faut mettre à part les gravures de *William Hogarth*.

École anglaise avant Hogarth. Les architectes Inigo Jones et Ch. Wren. — Ce nom d'Hogarth nous annonce que l'école de peinture anglaise est enfin constituée ; c'est là le principal événement artistique du siècle. Il est singulier que l'Angleterre, qui avait joué un rôle si considérable, en somme, dans l'art du moyen âge, comme l'attestent tant de belles cathédrales gothiques et ses miniatures ; l'Angleterre, qui avait depuis produit de si grands poètes, prouvant à quel point ses enfants étaient doués d'imagination, ait été si longue pendant les temps modernes à se faire une place dans les arts. Avant le XVIIIe siècle nous n'avons guère à signaler que trois artistes de grande valeur : les architectes *Inigo Jones* (1572-1656), auteur de la *Bourse de Londres,* de la *salle des Banquets de Witehall,*

de l'*hôpital de Greenwich; Christophe Wren* (1632-1723), auteur du nouveau *Saint-Paul*, commencé en 1675; *Van Brugh* (1672-1726), qui élève le château de *Blenheim*. Mais les souverains comme les particuliers devaient encore demander des peintres à l'étranger, tels que les Allemands *Lely* et *Kneller*, les Français *C. Lefèvre*, *Lafosse*, *Largilière*.

On ne pourrait guère citer avant Hogarth, parmi les peintres anglais, que les portraitistes *Cooper*[1] (1609-1676), le peintre de Cromwell, *John Riley* (1646-1697), *Jonathan Richardson*, auteur d'un traité de peinture qui devint classique (1665-1745), et *Tornhill*, le décorateur de Saint-Paul. On sait, après la révolution de 1688, les efforts qui furent faits par les esprits éclairés de l'Angleterre pour ramener la nation à des mœurs moins corrompues et moins brutales. On sait quelles furent les tentatives du groupe de littérateurs auquel appartenait Addison, pour « assagir les cavaliers et policer les puritains ». A ce titre, le journal *le Spectateur* mérite une place importante dans l'histoire morale et politique de l'Angleterre[2]. Ce besoin de moraliser la nation, qui animait Addison et son public de bons citoyens, s'il n'a pas fait naître l'école anglaise, a contribué, du moins, à former le premier peintre anglais vraiment original et le créateur de l'école.

William Hogarth. — Il s'est trouvé un artiste qui, en dehors de ses talents professionnels, mérite un rang élevé parmi les moralistes, comme La Bruyère et surtout comme Juvénal, artiste de génie dans son genre, un des plus grands noms de l'art anglais, quoiqu'on ne puisse dire que ce soit un grand peintre, *William Hogarth* (1697-1764). Il représente sans pitié la grossièreté et la cruauté du peuple, aussi bien que l'égoïsme impassible et le libertinage des grands et des riches. Il a une puissance

1. Cooper fut surtout miniaturiste.

2. Beljame, *le Public et les Gens de lettres en Angleterre au dix-huitième siècle*

d'expression tout à fait supérieure. Dans une série, soit de tableaux, soit de gravures, où reparaissent les mêmes personnages, il excelle à nous faire pénétrer leur caractère.[6] Il nous indique avec une sûreté et une profondeur



Fig. 202. — W. Hogarth. — Types de serviteurs (National Gallery, Londres.)

singulières les transformations que l'âge, les accidents de la vie, et plus encore leurs passions et leurs vices, ont imprimées sur leur visage et sur toute leur personne. La *Vie d'un libertin*, le *Mariage à la mode, Travail et paresse*. sont de véritables exemples de morale en action, auxquels on ne reprochera pas d'être trop fades. Hogarth sait que

son public n'a pas l'épiderme sensible. Il ne reculera devant rien pour frapper fort, pourvu qu'il frappe juste. Il s'adresse plus particulièrement aux vices ou aux travers anglais dans les *Élections parlementaires* et les *Progrès de la cruauté*. Dans cette dernière suite il nous montre comment les habitudes de dureté envers les animaux nous accoutument à faire souffrir sans remords et sont le premier échelon du crime. L'action d'Addison sur les mœurs de ses contemporains fut certainement efficace; il en fut de même pour Hogarth, si on en croit l'anecdote de cet homme qui, voyant qu'un jeune enfant tourmentait un animal à l'attache, lui cria : « Malheureux, tu n'as donc pas vu les gravures d'Hogarth! »

Reynolds, Gainsborough et leurs contemporains. — L'impulsion était donnée, et l'Angleterre allait voir ses peintres mériter une renommée européenne par leurs qualités vraiment pittoresques, tout en conservant une originalité qui apportait à l'art une note nouvelle. A la mort d'Hogarth, Reynolds et Gainsborough sont déjà en possession de leur talent, et, quoique peu connus hors de l'Angleterre, n'en sont pas moins les plus grands peintres du temps. Tous deux ont étudié Van Dyck et les Italiens, et ils y cherchent, non pas des modèles qu'ils puissent copier, mais des conseils qui fortifient leur originalité native. *Joshua Reynolds* (1723-1792) fut de son temps le plus renommé, et fut le premier président de l'Académie royale de Londres. Si dans ses sujets mythologiques ou historiques sa composition manque d'ampleur et d'aisance, il est un portraitiste de premier ordre. Il est difficile de choisir dans son œuvre : *Nelly O'Brien, Mistress Siddons, Lady Spencer* (à Ferrières), *Mistress Robinson,* la *Jeune Fille au manchon, Lord Heathfield.* « Il rend avec une merveilleuse aisance, dit M. Chesneau, les caprices les plus fugitifs de la mode et sait leur donner le caractère éternel de l'art. Rien en eux n'a vieilli Il a le secret de



Fi_. 263. — Gainsborough. — Miss Graham.

toutes les distinctions de la femme et de l'enfant. Tous ses personnages, il les met dans leur milieu de vie active, poursuivant le geste interrompu par l'arrivée du peintre[1]. »

On lui préfère cependant aujourd'hui *Thomas Gainsborough* (1727-1788), qui est moins savant, mais est plus naïvement ému. « Gainsborough se pénètre surtout, dit encore M. Chesneau, des impressions nobles et pures du personnage posant devant lui, et donne ainsi à toute œuvre sortie de son pinceau un caractère particulier de gravité idéale en même temps que de franchise. » Comme Reynolds il est un grand coloriste : quelle que soit sur ce point son originalité, il est harmonieux comme Van Dyck, qualité qui échappera le plus souvent à ses successeurs, et comme lui il obtient souvent ses effets avec un très petit nombre de tons. On cite surtout l'*Enfant bleu* comme son chef-d'œuvre, parce qu'il est aussi un tour de force d'exécution ; mais on pourrait aussi bien signaler *Miss Graham, Miss Parsons, William Hallett et sa femme, les Deux Amies* (*Mistress Sheridan* et *Mistress Tickell*), etc.

Gainsborough a été aussi le créateur de la peinture de paysage en Angleterre, et bien peu de ceux qui, depuis, ont cultivé exclusivement ce genre l'ont dépassé ou même atteint. Peu de temps avant lui, l'Angleterre avait eu *Wilson* (1713-1782) ; mais cet artiste, à l'inspiration élevée, s'était trop borné à n'être qu'un imitateur insuffisant de Claude le Lorrain. Comme portraitiste, Gainsborough a presque un émule dans *G. Romney* (1734-1802), un des coloristes les plus francs de l'Angleterre. Romney a aussi traité des sujets d'histoire : *la Mort du général Wolf, Shakespeare enfant.* Dans le même temps, *Benjamin West* (1738-1820), originaire de Sprinfielen (Pennsylvanie), et

1. Reynolds fut aussi un théoricien, comme Hogarth. Il a publié les *Discours sur la peinture,* qu'il avait lus à l'Académie, et qui sont justement estimés.

son compatriote *Copley* (1737-1815), né à Boston, représentent en Angleterre ce mouvement de rénovation classique que nous avons constaté en Allemagne comme en France, et que nous retrouvons en Italie à la fin du siècle [1].

Italie. Tiepolo. Canaletto. Battoni. — Au XVIIIe s., Venise, qui, seule des grandes cités italiennes, conservait, malgré son abaissement, une certaine puissance et un gouvernement national, eut deux artistes éminents, Tiepolo et Canaletto. *Tiepolo* (1696-1770) semble faire renaître les beaux jours de P. Véronèse aux palais Labia et Rezzonico comme au Palais de Madrid. Il n'y avait pas dans toute l'Europe un artiste capable d'exécuter des peintures monumentales d'une pareille puissance et d'un pareil éclat. On peut s'en faire une idée en France par les peintures du grand escalier à Ferrières et de l'hôtel Ed. André. *Antonio Canale*, dit *il Canaletto* (1697-1768), est célèbre par ses vues de Venise, qu'il rend avec la précision de l'architecte et une science de la perspective qui rappelle le décorateur de théâtre. Il eut des disciples excellents dans *Belloto* (1724-80) et *Guardi* (1714-93). A Venise encore se distinguent la pastelliste *Rosalba Carriera* (1671-1757), les décorateurs *Ant. Pellegrini* (1675-1741), *Franc. Trevisani* (1660-1734) et son frère Agnolo, *Séb. Ricci* (1660-1734), *J.-B. Cignaroli*, auteur de la *Mort de Rachel* (Musée de Venise), *Pietro Longhi* (1702-85) plus intéressant dans ses scènes de la vie vénitienne.

La peinture de monuments et de fêtes brille également à Rome avec *Panini* (1695-1768) et *Servandoni* (1695-1766). Servandoni, que nous avons déjà signalé comme architecte, fut un décorateur de théâtre tel qu'on n'en avait jamais vu et qui n'a guère été dépassé, à ce qu'il semble. Le président de Brosses constate combien, au milieu du

1. West a surtout traité des sujets religieux ou antiques, mais sa meilleure œuvre, *la Mort du général Wolf*, est un sujet contemporain. De même pour Copley (*la Mort de Chatain* et *la Mort du major Pierson*).

siècle, les décorations théâtrales de l'Italie l'emportent même sur les décorations de notre Opéra. Mais Servandoni devait être attaché bientôt à l'Opéra de Paris, pour lequel Boucher lui-même travailla.

Dans la seconde moitié du siècle, *Pompeo Battoni* (1708-1786), qu'on n'apprécie pas à sa valeur, et qui, s'il manque de force, a de la grâce, de la couleur et une véritable conscience (*Adoration des bergers,* au palais Corsini), s'efforce de ramener les artistes à l'étude et à l'amour de l'antiquité et des grandes écoles. En mourant, il lègue sa palette et ses pinceaux au Français David (1748-1825), comme au seul capable d'accomplir l'œuvre qu'il avait tentée[1].

1. En 1789 la France exportait annuellement pour deux millions de francs de tableaux et deux millions de francs d'estampes. Notons aussi sans pouvoir y insister l'influence persistante de Watteau sur l'École anglaise et spécialement sur les fonds de paysage de Gainsborough.



Fig 264. — Plat décoré de poissons et de reptiles, par Bernard Palissy.



Fig. 265. — Surtout d'orfèvrerie dessiné par Meissonnier.

LIVRE III

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

DAVID ET SON TEMPS. — L'ÉCOLE DE L'EMPIRE

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. Ses élèves. — Contemporains de David. Regnault. — Le paysage, la peinture d'animaux. — Prudhon. — Les successeurs de David. Les musées. Le Salon de 1808. — Gros. Guérin. Girodet. Les portraitistes. La miniature. Guérin. La gravure. Desnoyers. Bervic. — La sculpture. Chaudet. Cartellier. Moitte. — Gravure en médailles. Dupré. — Architecture. Percier. Fontaine. La colonne Vendôme[1].

La réforme classique. David. Caractère de ses œuvres. Son influence. — La fin du XVIIIe siècle fut boulever-

1. Delécluze, *David et son temps.* — Les catalogues des Salons. — E. Chesneau, *les Chefs d'école.* — Marmottan, *École française de peinture.* — R. Peyre, *Napoléon et son temps*, 3e partie, chap. VII et IX. — Courajod, *Alexandre Lenoir.* — P. Lafond, *l'Art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire.* — J. David, *David.*

sée par un des plus grands changements politiques des temps modernes. Ces événements n'eurent pas tout d'abord sur l'art une influence marquée. En effet, la forme d'art qui devait caractériser cette époque était déjà constituée avant que les troubles eussent commencé. L'art existant s'harmonisa parfaitement avec la France nouvelle ; la Révolution ne l'a pas créé. C'est là un exemple remarquable d'une transformation artistique précédant la transformation morale et sociale qui s'accorde avec elle.

Le succès des *Horaces* en 1785 faisait de David le chef de l'école française. L'ancien style académique avait vécu. Désormais plus d'à peu près : le nu sera la principale étude du peintre. Chaque figure, consciencieusement rendue, vaudra par elle-même; le geste, l'attitude, auront leur beauté propre. Le sujet sera soigneusement composé, mais évitera le *fouillis* des œuvres précédentes, et les figures en général seront peu nombreuses. On pourrait même soutenir que la nouvelle école se préoccupe moins que l'ancienne école académique de l'ensemble de la composition, de la pondération et de l'heureux agencement des groupes. Avec la nature, c'est l'antique qui devra être surtout le modèle, mais l'antique tel qu'il est et non tel qu'on l'accommodait naguère. David, en effet, raconte que dans les ateliers de son temps, lorsqu'il avait, aussi exactement que possible, copié un antique[1], tout n'était pas fini ; il fallait forcer les muscles, relever les sourcils, pencher parfois la tête, donner, en un mot, « de l'expression » Désormais on devra se contenter de l'antique tout « cru », et ne pas le mettre « à la sauce ».

Cependant cette antiquité, et c'est là un premier point faible, n'est pas complètement comprise. David n'imite d'abord que les Romains. Plus tard il songea à imiter les Grecs, comme on le voit dans les *Sabines*[2], quoique le

1. Cela prouve toujours qu'on le copiait.

2. *Le Tableau des Sabines*, vaudeville de Jouy, de Longchamps et Dieulafoy, an VIII, atteste le succès populaire de l'œuvre.

sujet soit romain. Dans la dernière œuvre qu'il exécuta en France, avant son exil comme régicide (1815), *Léonidas aux Thermopyles,* il entendait même ne s'inspirer que de l'école antérieure à Phidias. Mais en général il reste romain. De plus, sous prétexte d'antiquité, comme l'art gréco-romain ne nous est vraiment connu que par des statues, il s'interdit le plus souvent les raccourcis variés, les gestes vifs, le clair-obscur. « Or, dit Schelling, si les envahissements de la sculpture sur le domaine de la peinture ont pour résultat la corruption des arts, d'un autre côté, resserrer la peinture dans les conditions de la forme de la sculpture, c'est lui imposer des limites arbitraires. Car si la première tend, comme la pesanteur, vers un point unique, la peinture, comme la lumière, peut remplir l'espace entier de l'univers. » David pense que l'antiquité ne doit pas seulement servir de modèle, mais qu'elle doit presque exclusivement donner des sujets. C'est en elle seule qu'on trouvera des inspirations vraiment dignes de l'art. La peinture qui s'inspire des événements du jour ne mérite pas le titre de peinture d'histoire. Lors du concours ouvert en 1810 pour les arts et les lettres, on ne comprit sous le nom de peinture d'histoire que les sujets pris dans la Bible, la mythologie, l'histoire ancienne, ou la fantaisie. Les peintures qui représentaient les événements glorieux du temps forment une classe à part, considérée comme secondaire, sous le titre de *Tableaux représentant un sujet honorable pour le caractère national.* On voit par là combien l'antiquité était estimée et connue du public, et combien des œuvres qui nous paraissent peu intéressantes aujourd'hui pouvaient passionner au contraire les contemporains de David, qui retrouvaient Sparte dans les assemblées de la Révolution et l'empire des Césars dans l'empire de Napoléon.

Il n'en est pas moins vrai que le chef-d'œuvre de David, plus que les *Sabines,* ou la *Mort de Socrate,* est le *Cou-*

ronnement de Napoléon. Il faut remarquer que souvent, et notamment dans ce tableau, David s'est montré un véritable coloriste. Il faut remarquer aussi que, malgré le soin excessif qui polit certaines peintures de lui et de son école, cet art vise à l'expression, à la forme dramatique : entre ses œuvres et celles qui les précèdent il y a un contraste analogue à celui qui nous frappe lorsque nous passons de l'école affaiblie de l'Empire aux audaces de Delacroix. L'école de David, pas plus que celle des peintres du XVIIIe siècle, n'est exempte de préoccupations littéraires ; elle veut être éloquente, et elle y réussit souvent. La suprématie de David s'impose à tous, mais elle n'a pas besoin pour cela d'être tyrannique. Le goût public penchant de ce côté, il alla, pour ainsi dire, au-devant d'elle, et les écoles rivales de Vincent et de Regnault ne peuvent que se soumettre à cette influence, sous peine de perdre toute autorité. David fut le Lebrun de son temps. Il dessina les costumes des magistrats et parfois même des militaires, régla les fêtes nationales ; il imposa son style à la décoration, au mobilier, à l'orfèvrerie[1], donna même des modèles de cartes à jouer.

Son influence fut sans doute trop envahissante ; mais, quel que soit le jugement qu'on porte sur l'œuvre de David, il a

1. Ici, à l'influence de l'antiquité classique s'ajouta l'influence de l'Égypte pharaonique, que l'expédition de Bonaparte sur les bords du Nil avait mise à la mode. Pour presque tout ce qui tient aux industries d'art, la période qui commence à la Révolution marque une décadence. L'abolition des corporations (nous n'envisageons pas ici le côté économique et social de la question), mesure excellente pour faciliter les inventions mécaniques et développer les industries usuelles, ne pouvait avoir de bons résultats pour des travaux plus délicats, qui dépendaient davantage des traditions et de l'habileté individuelle formée dans un apprentissage long et régulier. Sans valoir le style Louis XVI, le style « Napoléon » n'est pas à dédaigner et il s'imposa à toute l'Europe. S'il souffre moins que d'autres la médiocrité il peut s'honorer d'ébénistes comme *Jacob* et *Desmalter*, d'orfèvres comme *Thomire*, *Odiot* (1759-1814), *Ravrio* (1763-1850), *Biennais*. Il a des chefs-d'œuvre tels que le berceau du roi de Rome, la psyché et autres objets de la « toilette » de Marie-Louise. Il est vrai que Prudhon en avait donné les dessins admirablement réalisés par Thomire et Odiot. Signalons aussi l'éclat exceptionnel de la manufacture de porcelaine de Sèvres avec laquelle peuvent presque lutter, *Dihl*, *Nast et Dagoty*.



Fig. 266. — David. — Serment des Horaces (Louvre).

1. Cette gravure et la suivante sont extraites de *Napoléon et son temps*, par R. Peyre (Didot éditeur).

eu le mérite de rendre à la peinture française trois qualités qu'elle semblait abandonner : le sentiment du style élevé, la conscience dans l'exécution, l'étude patiente des formes. Si chez lui la haine de l'à peu près tombe dans la sécheresse, si la recherche, parfois artificielle, de la grandeur le porte à négliger des sujets modernes, fait trop souvent de ses tableaux des bas-reliefs, et de ses personnages des statues peintes, il n'en a pas moins rendu à notre école des services qu'on ne reconnaît pas assez aujourd'hui. Les grandes œuvres de Géricault et de Delacroix lui-même seraient difficilement explicables au sortir de Boucher, si la peinture française n'avait passé par la sévère discipline de David. Vainement a-t-on voulu le représenter, à la suite de trop plates imitations, comme le coryphée de la convention académique ; c'est lui qui a ramené nos peintres à l'étude de la nature et à la simplicité. Le vif sentiment de la nature se retrouvait presque toujours chez David lorsque, n'ayant pas à s'occuper du sujet, il se bornait à interpréter un modèle ; et il reste un de nos plus grands portraitistes [1]. Pour se rendre compte de la transformation qui s'était faite en quelques années dans l'École, il suffit de comparer le tableau qui valut à David le 2e prix au concours de l'Académie (*Mars et Minerve*, Louvre) avec les prix de Rome décernés à ses élèves ou à leurs contemporains, et cela, dès les dernières années du XVIIIe siècle.

Élèves de David. — David est resté un chef d'école : ses élèves français ou étrangers, peintres ou sculpteurs, suffisent à recommander son nom : *Gros*, *Girodet*, *Gérard*, *Granet*, *Isabey*, *Ingres*, *Langlois*, *Fabre*, *Schnetz*, *Rouget*, *Wicar*, *Hennequin*, *Topino-Lebrun*, *P. Drolling*, *L. Couder*, *Révoil*, *Odevaere*, *Navez*, *Madou*, *L. Robert*, *Tieck*, *Serangeli*, *Bartolini*, *Alvarez*, *Madrazo*, *Rude*, *David d'Angers*, *Paillot de Montabert*, *Delescluze*, *Passavant*, Cte de *Forbin*, *G. Drouais*, *Cochereau*, *Pagnest*. Ces trois derniers pleins d'espérances moururent avant 30 ans. Disons un mot de ceux que nous n'aurons pas occa-

1. *Mme Récamier, Pie VII, Napoléon, Le Pelletier de Saint-Fargeau, Marat, Mme d'Orvilliers. Mme Chalgrin, M. Sériziat, Mme Sériziat et son enfant.*

sion de retrouver dans les pages qui suivent. Paillot de Montabert (1771-1849) est moins connu par ses tableaux que par son *Traité de peinture* et sa réhabilitation du procédé de l'encaustique. Topino-Lebrun (1769-1802), auteur de la *Mort de Caïus Gracchus,* prit part à la conspiration du sculpteur *Ceracchi* et périt avec lui sur l'échafaud. Xavier Fabre (1766-1838), l'ami des derniers jours de la princesse Albany, légua à Montpellier, sa ville natale, les belles collections qu'il avait formées en Italie. Wicar (1762-1834), qui a peint entre autres deux intéressants tableaux sur le Concordat, fit de même pour Lille. Delécluze (1781-1863), après avoir obtenu une grande médaille en 1808 pour son tableau *la Mort d'Astyanax,* se tourna vers la littérature : critique, histoire, roman. Germain Drouais (1763-1788), fils de François-Hubert, se fit un nom, étant encore élève, par son prix de Rome *le Christ et la Chananéenne.* Ce tableau, qui dépassait de beaucoup le niveau des concours de l'Académie, excita un véritable enthousiasme. Il n'est pas à l'cole des beaux-arts, et a mérité par exception les honneurs du Louvre. Le *Marius à Minturnes,* que Drouais exécuta à Rome, faisait l'admiration de Gœthe. Cochereau (1793-1817) nous a laissé un intéressant tableau représentant l'*Atelier de David.* On voit par ce court résumé l'activité d'esprit qui régnait autour de l'auteur des *Sabines.*

Contemporains de David. Regnault. — Regnault, qui compte parmi ses élèves *Guérin, Hersent* et *Robert Lefèvre,* avait l'atelier le plus en vogue après David. Comme peintre, il n'ajoutait rien aux succès que lui avaient justement valus l'*Éducation d'Achille* (1783) et la *Descente de croix* (1789), mais se maintenait à son rang par des portraits et des tableaux empruntés à la mythologie ; il aimait l'allégorie. Pendant la Révolution, il avait peint *la Liberté ou la Mort.* Pendant l'Empire, il avait commencé un tableau représentant *la Marche triomphale de Napoléon vers le tem-*

ple de l'Immortalité. Survint 1814 ; l'artiste, voulant utiliser ce qu'il avait déjà fait, changea la figure principale, et le tableau devint *la France marchant vers le temple de la Paix.* Lethière (1760-1832) se distinguait par le sentiment tragique qu'il déployait dans ses vastes compositions de *la Mort de Virginie* et de *la Mort des fils de Brutus. Carle Vernet* (1758-1835) doit surtout sa réputation à son habileté dans la peinture des chevaux (*Triomphe de Paul-Émile, Scènes de chasse, Bataille de Marengo*) et à ses spirituels dessins sur les *Incroyables*, les *Merveilleuses* et les divers ridicules du temps.

Le paysage. La peinture d'animaux. — En même temps, *Valenciennes* (1750-1819) faisait dans la peinture de paysage une réforme analogue à celle de David, mais ici bien moins heureuse. Cependant il remettait en grand honneur ce genre de peinture que le goût dominant du classique aurait pu faire abandonner, et forma de nombreux élèves, parmi lesquels *François-Victor Bertin* (1775-1842). De l'atelier de Bertin sont sortis *Michallon* (1796-1822), *Corot* et un grand nombre des artistes qui ont renouvelé la peinture de paysage en France, dans une tout autre manière que celle de Valenciennes et de Bertin lui-même. Le premier paysagiste du temps est *de Marne* (1744-1829), qui n'a pas de si hautes visées, mais est digne des Flamands. Il introduit presque toujours dans ses compositions des animaux peints avec talent, et égale au moins à cet égard son contemporain *J.-B. Huet* (1745-1811), qui est plus spécialement un animalier. De Marne n'a jamais eu cependant la notoriété d'*Hubert Robert* (1733-1808), qui a peint d'un pinceau si alerte et si spirituel les ruines romaines. Robert doit d'ailleurs en partie cette notoriété au nombre immense de ses œuvres, répandues dans tous les pays, à ses aventures, à l'amitié qui l'unit aux personnages les plus distingués du XVIIIe siècle, Visconti, Greuze, Vernet, Hall. Mme Lebrun, Grétry,

Lekain, Delille, Voltaire enfin, pour lequel il peignit les décorations du théâtre de Ferney.

Prudhon. — Un seul nom parmi les contemporains de David peut lui être légitimement opposé, celui de *Prudhon* (1758-1823). Prudhon, si différent de lui, mérite dans notre école une place non moins haute. Il a la qualité qui manque le plus à ses contemporains, la naïveté de l'inspiration, et il est peut-être de tous nos peintres celui qui évoque le mieux, et cela sans que cette redoutable comparaison l'écrase, le grand nom du Corrège.

C'était une originalité bien grande dans un temps où trop d'artistes affectaient le pédantisme du contour, la haine des moyens pittoresques, et substituaient le goût de l'archaïsme à celui de l'antique. Mais sa sincérité d'exécution était telle, que Prudhon ne fut pas méconnu de son temps. Il fut décoré en même temps que Gros (1808). Le véritable génie de Prudhon, son domaine, son empire, c'est l'allégorie. On peut dire qu'il y est incomparable. Une vie malheureuse avait encore avivé la sensibilité naturelle de son âme. Lorsqu'il le veut, il sait émouvoir, comme il sait charmer. Il suffit de citer son *Christ en croix*, sa dernière œuvre, qu'il laissa inachevée. La puissance d'émotion et son talent pour l'allégorie se réunissent dans son chef-d'œuvre *la Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*. La première idée du peintre nous a été conservée par un dessin du Louvre. Quelque belle que soit la composition qui a été exécutée, on peut regretter peut-être que cette première inspiration, où l'ange de la Vengeance traîne le Crime épouvanté devant la Justice qui garde une gravité sereine, n'ait pas prévalu. L'artiste est revenu une troisième fois, d'une façon fort heureuse aussi, sur le même sujet dans un dessin que l'on voit à Chantilly. Prudhon a d'ailleurs traité toutes sortes de sujets : portraits (*l'impératrice Joséphine, le roi de Rome, Mme Jarre*), tableaux de genre (*la Famille malheureuse*), sujets mythologiques (*Psyché enlevée par les zéphirs, Zéphyr se balançant dans un bocage, Vénus et Adonis*), sujets religieux (*le Christ en croix, l'Assomption*) et même scènes militaires (*Entrevue de Napoléon avec l'empereur d'Au-*

triche après Austerlitz. Au fond, les contemporains de Périclès et d'Alexandre reconnaîtraient bien plutôt un des leurs dans Prudhon que dans David. Un seul artiste marche sur ses traces, ou plutôt s'est tellement identifié à sa manière, qu'on pourrait confondre, au premier coup d'œil, leurs œuvres : *Mlle Constance Mayer* (1778-1828), dont le *Fleuve de la vie* est digne en tous points de son maître.

Les successeurs de David. — Les musées. — Le Salon de 1808. — La génération qui suit est digne de sa devancière. Elle apparut dans tout son éclat, mêlée à son aînée, au Salon de 1808. Jamais l'art français n'avait traversé des jours plus beaux. La Constituante et la Convention, réalisant complètement un projet qui avait eu, sous Louis XV et Louis XVI, un commencement d'exécution, réunissaient dans des musées publics les richesses qui s'entassaient, inutiles, dans les palais de la couronne. Les musées s'enrichissaient bientôt des chefs-d'œuvre de l'Allemagne, de la Flandre, de l'Italie, trophées de nos victoires, et les grandes choses qui se faisaient, donnaient à nos artistes des sujets propres à exciter leur enthousiasme. Enfin le Musée des monuments français, fondé grâce à l'intelligence, à l'activité et au courage d'*Alexandre Lenoir* (1762-1839), avait réuni les débris sauvés des destructions causées par le « vandalisme révolutionnaire[1] ».

Gros. — Au Salon de 1808, Gros envoya la *Bataille d'Eylau*. *Gros* (1771-1835) a été l'Homère de l'épopée impériale. Eugène Delacroix le compare au poète grec pour ses peintures de la vie, si étonnantes dans leur cru-

1. Alexandre Lenoir risqua plus d'une fois sa vie pour arracher des chefs-d'œuvre aux barbares qui en avaient déjà détruit un si grand nombre. L'expression de vandalisme fut employée par le conventionnel Grégoire, qui fit un rapport sur les pertes irréparables que l'art pleurait, et les moyens de les arrêter pour l'avenir. Il faut associer au nom de Lenoir celui de *Denon*, le directeur des musées sous Napoléon, qui essaya vainement en 1815 de sauver les œuvres d'art que les étrangers venaient nous reprendre, au mépris des conventions expresses du traité de 1814. Denon était un graveur de talent et un écrivain agréable.

dité et leur simplicité, et il rappelle, dans la *Bataille*

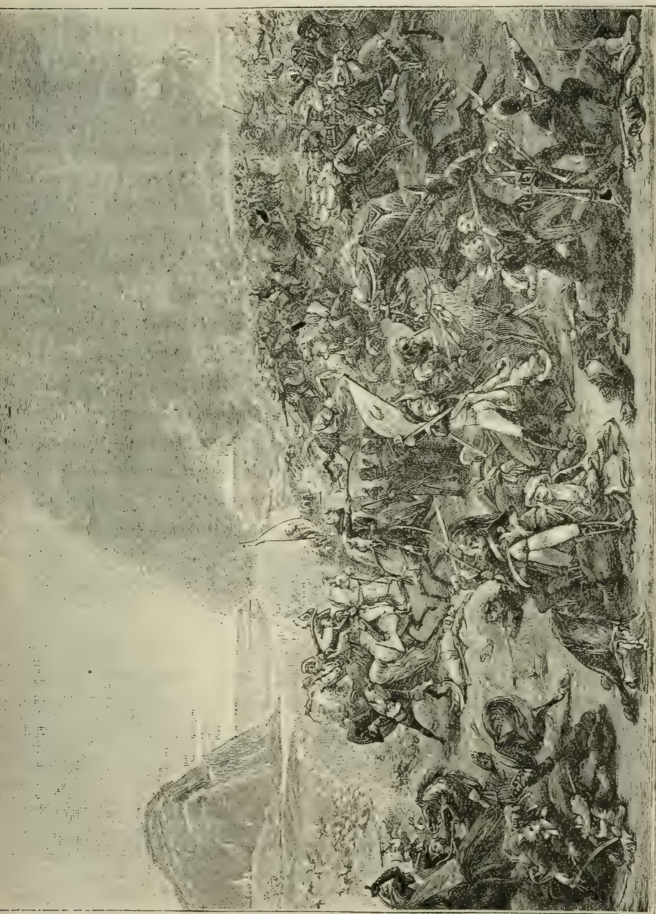


Fig. 267. — Gros. — Combat de Nazareth. (Musée de Nantes.)

d'Eylau, le fusil tordu où pendent des glaçons sanglants, les jambes du cheval de l'empereur, mouillées par la

neige fondue ; dans les *Pestiférés,* tant de détails profondément tragiques ; dans la *Bataille d'Aboukir,* le cheval de Murat, qui réunit en lui toutes les perfections de la peinture. Chez Gros, le sentiment le plus vif de la réalité n'enlève rien à l'élévation de l'œuvre. Il n'a pas besoin du prestige de l'allégorie, comme Rubens dans la galerie de Médicis. « Il a vu ses héros à travers son enthousiasme ; la grandeur de leur action les élève suffisamment, et de ces hommes il a fait des demi-dieux. » Le nom de Gros est inséparable de celui de Napoléon. Il nous a montré le jeune général d'Arcole, vivante image de l'héroïsme ; le conquérant de l'Égypte, qui semble déjà porter au front, au milieu des pestiférés, le signe de ses incomparables destinées ; et l'empereur, qui, malgré le brillant état-major dont il est entouré, attire seul le regard, au-dessus du champ de bataille d'Eylau, où les morts et les blessés sont à moitié recouverts d'un linceul de neige [1]. Gros devait peindre aussi son apothéose en le plaçant dans l'immense composition dont il devait décorer la coupole du Panthéon. Le travail était loin d'être achevé lorsque l'empire tomba ; la composition fut modifiée, au grand détriment de l'œuvre, et la figure de Louis XVIII remplaça celle de Napoléon.

Gérard, Guérin, Girodet, etc. — Avec Gros, les peintres les plus célèbres de la génération napoléonienne furent Gérard, Guérin, Girodet. *Gérard* (1770-1837), l'auteur de la *Bataille d'Austerlitz,* de la *Rentrée de Henri IV à Paris,* est surtout célèbre comme le premier portraitiste

1. Le tableau d'Eylau fut commandé à Gros à la suite d'un concours dont le programme fut tracé par Denon et auquel prirent part vingt-cinq concurrents. *Meynier* (1768-1832) eut le premier accessit, *Thévenin* (1768-1836), le second. L'empereur fit remettre à Gros, pour les reproduire, la pelisse et le chapeau qu'il portait le jour de la bataille. Gros avait aussi obtenu le prix en l'an IX dans un autre concours sur le *Combat de Nazareth.* L'esquisse seule fut exécutée. Grand portraitiste aussi, Gros a su rendre la grâce féminine (*Mme Lucien Bonaparte,* Louvre), comme l'énergie guerrière (*Lasalle*). Gros eut pour élèves *Charlet, Raffet, P. Huet, Bonnington, Barye.* Son influence sur *Géricault* fut décisive.

de son temps. *Mme Lebrun* revenue de l'émigration est sa rivale et l'emporte même par la grâce du dessin et l'harmonie brillante du coloris (son portrait à Florence, au Louvre avec sa fille). *Guérin* (1774-1833) n'avait que 25 ans quand il exposa, en 1799, le *Retour de Marcus Sextus, proscrit de Sylla*, allusion aux événements contemporains qui eut un succès prodigieux. Il fut décoré, en 1803, de la Légion d'honneur étant encore élève à l'École de Rome, et cela dans un temps où quelques artistes seulement devaient obtenir cette distinction. L'amnistie en faveur des émigrés et des proscrits de la Révolution venait d'être proclamée par le Ier Consul (av. 1802), et il semblait qu'on voulût associer le jeune artiste à ce grand acte. Il eut, dès son retour, un atelier qui fit presque échec à celui de David, et d'où sont sortis la plupart des peintres qui brillèrent au commencement de la Restauration, Géricault, Delacroix, Ary Schœffer, Henri Schœffer, Léon Cogniet, Champmartin, Paul Huet et le graveur Henriquel-Dupont. Il maintint sa réputation par *Hippolyte refusant de se justifier* (1802), *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire* (1808), *Énée et Didon*, exposés en 1817, avec *Clytemnestre et Égisthe*. — *Girodet* (1767-1824), talent élevé, poétique, consciencieux, mais souvent bien pénible, bien tourmenté, obtenait le grand prix décennal pour sa scène du *Déluge*; mais on estime plus aujourd'hui sa *Mort d'Atala* et son *Endymion*. D'autres artistes méritent au moins une mention : *Berthélemy* (1743-1811), décorateur agréable (plafonds au Luxembourg et au Louvre); *J.-J. Lagrenée* (1740-1821), auteur du plafond de l'*Hiver* à la galerie d'Apollon, et portraitiste de talent; *Peyron* (1744-1820) (*Mort de Socrate*), qui s'inspire de Poussin; *Lemonnier* (1743-1824), qui fut directeur des Gobelins (la *Peste de Milan* à Rouen); *Garnier* (1759-1849, *la Famille de Priam*); *Hennequin* (1763-1833, *les Fureurs d'Oreste*); *Taunay* (1755-1830) et *Swebach* (1769-1823)

peintres de paysage, de genre et de scènes militaires; *Landon* (1760-1826), plus connu par ses publications sur les arts que par ses tableaux; *Monsiau* (1754-1837), *Hersent* (1777-1860), auteur de l'*Abdication de Gustave Vasa*; *Gautherot* (1769-1825), mieux inspiré par *Atala* que par les *sujets militaires*; les portraitistes *Rob. Lefèvre* (1756-1830), *Riesener* (1767-1828), *Kinson*, *Mme Auzou* et *Pagnest*, mort à 29 ans, dont le portrait de Nanteuil-Lanorville est un des meilleurs du siècle; le peintre de boudoir *Mallet* (1759-1825), les peintres de genre *Boilly* (1761-1845) et *Debucourt* (1755-1832), pleins d'esprit et d'observation, précieux pour les mœurs de la Révolution et de l'Empire; puis *Martin Drolling* (1752-1817), *Mlle Gérard*, *Mme Haudebourg-Lescot* (1784-1845), *Mme Hersent* (1784-1862); le peintre d'intérieurs et de scènes monastiques, *Granet* (1775-1849), aux harmonies sombres, un des précurseurs du romantisme [1]; les peintres de fleurs *Van Dael*, *Van Spaendonck*, *Redouté* (1759-1840); les miniaturistes *Isabey* (1767-1855) qui est aussi le roi des dessinateurs (la *Barque d'Isabey*, la *Revue du Carrousel*, sépias), *Augustin* (1759-1832), *Aubry* (1770-1850), *Dumont*, *Saint*, surtout *Jean Guérin* (1760-1836), qui élève la miniature jusqu'au grand style avec son *Kléber* et son *Bonaparte* [2].

La gravure. Bervic. — La gravure française reçoit de l'école de David une nouvelle impulsion, avec Jean *Massard* (1740-1822) et son fils Urbain (1775-1849), *Desnoyers*

1. Granet eut pour imitateur le *comte de Forbin*, directeur des musées en 1816. Forbin avait d'abord été militaire, et fut décoré pour action d'éclat en 1808. Plusieurs officiers se sont distingués dans les arts : les généraux *Bacler d'Albe* (1761-1824), *Lejeune* et le colonel *Langlois* (1789-1870), l'officier du génie *Dubost*, *Bagetti*, les miniaturistes *Desfossez*, *Fontallard*, etc. Gouvion-Saint-Cyr avait été professeur de dessin; le général *Franceschi-Delonne*, sculpteur.

2. C'est alors aussi que la peinture de panorama, inventée en grande partie par le peintre *Robert Fulton* (1765-1814), si célèbre depuis comme inventeur du bateau à vapeur, prend tout son développement avec *Pierre Prévost* (1764-1823). La décoration théâtrale produit des chefs-d'œuvre avec *Cicéri* (1782-1868), qui était déjà en 1810 peintre décorateur en chef de l'Opéra. Cicéri eut pour émules *Bouton* et *Daguerre*, l'inventeur du daguerréotype.

(1785-1857), *Richomme* (1779-1849), et *Denon* (1747-1825), surtout avec *Alexandre Tardieu* (1785-1844) et *Bervic* (1756-1822), qui ont plus d'originalité et autant de science. Le *Laocoon* et la *Déjanire* (d'après le Guide), par Bervic, comptent parmi les chefs-d'œuvre de la gravure moderne. Nos graveurs sont encore les premiers de l'Europe.

Sculpture. — La sculpture française reste aussi la première dans son ensemble, quoique les sculpteurs les plus célèbres soient un Italien et un Danois, *Canova* et *Thorwaldsen,* qui ne valent pas cependant notre *Houdon.* Ici l'influence de David risqua seulement de lui donner de la froideur et de la sécheresse. Aussi les sculpteurs qui se forment alors avec *Chaudet* (1763-1810), *Ramey* père (1754-1817), *Bosio* (1768-1845), *Dupaty* (1771-1825), *Lemot* (1773-1827), *Épercieux* (1758-1840), *Masson* (mort en 1807), *J.-B. Giraud* (1752-1830), *Michallon,* père du paysagiste (1751-1799), *Deseine* (1759-1822), même *Moitte* (1747-1810) et *Cartellier* (1757-1831), ne valent peut-être pas les glorieux survivants du XVIII[e] siècle, Julien, Pajou, Houdon[1]. Dans la gravure en médailles, *Galle* (1761-1844), *Jeuffroy, Dupré* surtout, auteur de la pièce dite *à l'Hercule,* la plus belle monnaie qu'ait eue la France depuis le milieu du XVII[e] siècle, sont des artistes remarquables.

Architecture. — Fontaine et Percier. — Dans l'ar-

1. Nous indiquerons les œuvres principales, sans distinguer celles qui appartiennent à la période suivante : Chaudet, *Œdipe et Phorbas ; fronton de la Chambre des députés*, détruit par la Restauration ; — Bosio, *vingt bas-reliefs de la colonne Vendôme ; l'Amour ; Henri IV enfant ;* — Deseine, *L'Hôpital, Daguesseau* (façade du Corps législatif) ; — Lemot, *statue équestre de Henri IV* sur le Pont-Neuf ; — Ramey, *Richelieu* (cour de Versailles) ; — Dupaty, *Ajax ;* — Épercieux, *la Reddition de Vienne* (arc de triomphe du Carrousel) ; statues de *Racine* et de *Molière ;* — Masson, *tombeau de Vauban* aux Invalides ; — Cartellier, *tombeau de Joséphine,* à Rueil ; *Capitulation d'Ulm* (arc de triomphe du Carrousel) ; *la Pudeur ; Louis XIV à cheval,* bas-relief placé sur la porte des Invalides ; — Moitte, *Tombeau de Desaix* au monastère du grand Saint-Bernard, *bas-relief du dernier étage de la cour de l'Horloge du Louvre, la Loi et les Législateurs célèbres ; ancien fronton du Panthéon, la France couronnant les vertus civiques et guerrières ;* cette dernière œuvre, fort belle, a été détruite par la Restauration.

chitecture, *Fontaine* (1762-1853) et *Percier* (1764-1838) donnent le ton à tous les architectes de leur temps et, négligeant de plus en plus notre architecture nationale, contribuent à imprimer à tous les monuments de ce temps, dont plusieurs cependant sont de grande valeur, un caractère de froideur et d'uniformité qui empêchera bientôt qu'on soit juste pour les mérites de *Lepère, Gondouin, Brongniart, Labarre, Huvé, Vignon, Chalgrin. Rondelet Poyet, Vaudoyer.* Le monument le plus caractéristique de l'Empire est la *colonne Vendôme,* élevée par Lepère sous la direction de Denon (1762-1844). Brongniart (1739-1813) commence la *Bourse,* achevée par Labarre. Vignon commence la *Madeleine,* achevée par Huvé (1783-1853). Gondoin (1737-1818) construit l'*École de médecine*; Poyet (1742-1824), la *façade du Corps législatif*; Rondelet (1734-1829) termine le *dôme du Panthéon.* Chalgrin (1739-1811) commence l'*Arc de triomphe de l'Étoile* continué par Goust et Huyot et terminé par Blouet en 1836. Fontaine et Percier font d'importants travaux au Louvre, aux Tuileries, et élèvent l'arc de triomphe du Carrousel. M. Berthault dessine les jardins de Navarre, Château-Margaux, Saint-Luc, du Raincy, etc. La période que nous venons de parcourir est, en somme, une des plus belles de l'art français.

Symptômes d'un art nouveau. Salon de 1812. — Cependant, avant même la fin de l'Empire, des symptômes très nets de réaction contre l'école dominante se faisaient sentir, et cela en deux sens très opposés. *Ingres* avait déjà produit des œuvres caractéristiques de son talent, telles que l'*Œdipe* (1808), et *Géricault* avait débuté par son *Officier des guides chargeant,* qui suffit pour que le Salon de 1812 marque une date dans l'art français du siècle.

Mais avant de parler de la révolution dont Géricault donne le signal, il importe de jeter un coup d'œil sur l'étranger, et principalement sur l'Allemagne. Car l'Allemagne aura sa part d'influence dans cette révolution.

CHAPITRE II

ÉCOLE ALLEMANDE

L'art en Allemagne depuis Holbein. — Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — La nouvelle école allemande. Son caractère, Carstens. — Les phases de l'école allemande. Ses centres principaux. — L'art religieux. Overbeck. — Cornélius. — Contemporains et successeurs de Cornélius. Paysage. Portrait. Genre. Guillaume Kaulbach. — Architecture. Schinckel. Léon de Klenze. — Sculpture. Thorwaldsen. Rauch. Rietschel[1].

L'art en Allemagne depuis Holbein. — La formation de la seconde école allemande est, avec la réforme de David, le plus grand fait de l'histoire de l'art à la fin du XVIIIe siècle. Depuis le milieu du XVIe siècle il n'y avait plus, à vrai dire, d'école allemande. Il n'y avait eu que des artistes allemands, dont quelques-uns seulement étaient arrivés à une véritable célébrité. Au XVIIe siècle, nous trouvons *Donner,* auteur de la *fontaine du Marché-Neuf,* à Vienne; *Schlüter* (1662-1714), architecte du *Château royal de Berlin,* et sculpteur de la belle *statue équestre du grand électeur Frédéric-Guillaume;* les portraitistes *Lely* (1618-1680), et *Kneller* (1648-1723); *Goltzius* (1558-1617), célèbre surtout comme graveur; *Rottenhammer* (1564-1623); *Sandrart* (1606-1688), qui a écrit en latin la vie des peintres depuis « le Lydien Gygès » jusqu'à Murillo; le peintre de chasse *Ridinger; Elzheimer* (1578-1620), qui, par sa recherche des effets lumineux, contribua peut-être à former le talent de Rembrandt[2]. Au XVIIIe siècle appartiennent

1. Raczynski, *l'Art en Allemagne.* De la Mazelière, *La Peinture allemande au XIXe s.* Forster, *Geschichte der deutschen Kunst*; Leipzig, 1851-1864. Lubke, *Histoire de l'art en Allemagne.* Les monographies de Knachfuss. W. von Seidlitz, Histoire des artistes allemands de Carstens à Menzel (Munich, 1893).

2. Elzheimer, continuateur de P. Brill, eut, même en dehors de l'Italie où il s'était fixé, une grande influence. *Pierre Lastman,* le maître de Rembrandt, fut son élève.

Denner (1685-1749), *Diétrich* (1712-1774), *Roos* (1655-1705) et *Raphaël Mengs* (1728-1779), le premier artiste allemand qui, depuis Holbein (après deux siècles), obtienne une renommée européenne. *Angélica Kauffmann* (1741-1807), musicienne et peintre, a, dans ses portraits surtout, un sentiment et une grâce qui la rapprochent de Mme Lebrun (*Mort de Vinci*, *St Louis* à Coire, Portrait de l'artiste à Florence). Sa beauté et ses malheurs l'ont également recommandée auprès de la postérité.

Réveil littéraire, national et artistique de l'Allemagne. Kant. Le mouvement de 1813. — Cependant un grand mouvement intellectuel agite déjà l'Allemagne. Le génie national sent sa force et regrette le joug que lui impose l'imitation servile de l'étranger. Plusieurs des grands esprits qui font alors de sa littérature la première de l'Europe tournent leurs réflexions et leurs travaux du côté des choses de l'art. La critique précède les œuvres d'art et les appelle. L'appel ne pouvait manquer d'être entendu. La philosophie de Kant élève les âmes. L'unité de la langue, manifestée avec éclat par des œuvres éminentes, donne le sentiment de l'unité nationale, dans une gloire commune à tous les pays allemands : l'unité intellectuelle prépare l'unité politique. D'autre part, bientôt après, les idées de la Révolution française qui se répandent au delà du Rhin et que l'Allemagne tournera bientôt contre nous, plus encore la grande lutte de 1813 contribuent à exalter et à fortifier les esprits. Vers 1820, l'école allemande, reconstituée, occupe une place considérable dans l'art européen. Mais elle a gardé toujours quelque chose de son origine littéraire et philosophique, de ce qu'elle a eu de réfléchi plutôt que de spontané, d'intellectuel plutôt que de plastique. Le signal de cette rénovation devait partir des pays scandinaves.

La nouvelle école allemande. Son caractère. Carstens. Le romantisme. — Le peintre *Carstens* et le sculp-

teur Thorwaldsen étaient sujets du roi de Danemark. C'est à l'antiquité que Carstens s'adresse (1757-1798) pour renouveler l'art en Allemagne. Mais il ne continue pas pour cela l'enseignement de Raphaël Mengs. Passionné, comme Mengs, pour les Grecs, mais ennemi de sa méthode, il oppose une interprétation plus libre aux théories d'imitation de l'ami de Winckelmann. La misère l'empêcha de se livrer sérieusement à l'étude jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. La fierté de son caractère, le noble but qu'il poursuivait, le laissèrent toujours dans la gêne[1].

Ce n'en est pas moins à lui que la nouvelle école allemande, si considérable depuis, fait remonter son origine. Des œuvres comme la *Chute des anges*, le *Combat des Centaures*, justifient ce sentiment. Ce que les peintres allemands demanderont surtout après lui à l'antiquité, c'est la poésie naïve des temps primitifs, l'allégorie mythologique, les sujets héroïques. A cette source d'inspiration vient bientôt s'en joindre une autre, le renouvellement du sentiment religieux qui oppose le christianisme à l'antiquité, et va retrouver ses inspirations dans la civilisation germanique du moyen âge, dans les cathédrales gothiques, la poésie des chansons de geste et la chevalerie. De ces divers éléments naît le romantisme, qui aura, surtout en Allemagne, le caractère d'une réaction contre l'influence prépondérante des idées et des formes françaises dans l'art et la littérature. Mais remarquons que dès l'origine on avait associé l'antiquité à cette réaction, et que c'était au nom du classique grec que Lessing, puis Schlegel, avaient attaqué le classique français.

De même que, dans la littérature, l'admiration qu'on professe alors pour les *Niebelungen* n'empêche pas qu'on ne ressente pour Homère et Virgile un enthousiasme renouvelé ; de même, dans les arts, cette faveur générale qui s'attache au moyen âge national ne prendra que très accidentellement le caractère du mépris ou de l'indifférence pour les modèles de l'antiquité ou de la Renaissance italienne. Chose remarquable,

1. Mme de Staël, dans son *Allemagne*, ne cite même pas Carstens.

Albert Dürer exerce, au fond, peu d'influence sur le grand mouvement qui rend à l'Allemagne la gloire artistique qu'elle avait perdue depuis sa mort. C'est sous la forme catholique que l'art religieux renaît d'abord en Allemagne. *Overbeck* ne tarda pas à se convertir au catholicisme. C'est à Rome, devant les loges de Raphaël ou les sculptures du Vatican, que se forment les peintres les plus originaux de l'Allemagne moderne. En somme, dans des conditions différentes, les artistes allemands revendiquent, comme le feront les artistes français vers 1820, la liberté de l'inspiration, la variété des sujets, un art qui s'efforce de rendre tous les sentiments de l'âme, toutes les nuances de la pensée. Les artistes allemands de ce temps, plus encore que les romantiques français, obéiront à des préoccupations littéraires qui leur feront oublier trop souvent l'art lui-même. Les Allemands cherchent à exprimer par le dessin non seulement les sentiments les plus subtils et les plus compliqués, comme les rêveries les plus vagues, mais encore des théories philosophiques, des controverses littéraires et morales, même des systèmes scientifiques. Giotto lui-même avait donné l'exemple d'allégories analogues, et l'on a vu plus haut quel était l'esprit encyclopédique des imagiers du XIIIe siècle. Mais le danger en pareille matière, et les Allemands y étaient exposés plus que d'autres, c'est de ne pas savoir distinguer la profondeur et l'obscurité, la finesse et la puérilité, le possible et le ridicule, l'ingéniosité et la banalité prétentieuse, le galimatias et le sublime. Rien ne serait plus injuste que d'interdire absolument à la peinture de telles recherches et de tels efforts, souvent couronnés de succès, et d'ailleurs presque toujours intéressants ; mais cette tendance est souvent dangereuse et risque d'être antiplastique, antihumaine, de supprimer l'émotion et la beauté. Un faisceau d'aphorismes ne constitue pas un poème.

Les phases de l'école allemande. Ses centres. — On peut distinguer trois phases dans la peinture allemande : la première, surtout philosophique ; la seconde, plus spécialement religieuse, où il est donc fait une part plus large au naturel et à l'émotion ; enfin, après 1830, on



Fig. 268. — Guillaume de Kaulbach. — La tradition (escalier du musée de Berlin).

s'occupe davantage de la partie technique, de la couleur et du pittoresqne. Les principales écoles qui se constituent d'abord en Allemagne, sont celles de *Munich* et de *Dusseldorf,* auxquelles on peut ajouter *Dresde* et *Berlin;* Munich surtout, que Louis Ier de Bavière remplit de monuments de toute espèce.

L'art religieux. Overbeck. — Mais Rome réunit d'abord la plupart des peintres qui vont faire la réputation des écoles allemandes. *Overbeck* (1789-1869) inaugure la seconde phase dont nous venons de parler. Il forma, dans le couvent de Saint-Isidore, une école romantique où se groupèrent maints artistes qui devaient cependant conserver leur originalité et la dévolopper en sens divers, *Cornelius, Veit, Schadow, Vogel, Schnorr.* Overbeck, étudiant avant tout l'expression du sentiment religieux, se passionne d'abord exclusivement pour les artistes antérieurs à Léonard et à Raphaël. Il risque ainsi, malgré sa sincérité, de jeter l'art dans une convention aussi dangereuse que celle qu'il combat, et de le faire tomber dans l'affectation de la simplicité et de l'archaïsme. Gœthe s'alarme avec raison. Ce sacrifice volontaire de la beauté des formes, pour un but soi-disant moral, ne pouvait convenir à l'homme qui disait : « Qu'on mette devant mes yeux le Jupiter Olympien, et j'en deviendrai meilleur. » Heureusement qu'*Overbeck* lui-même, par le développement naturel de son talent, devait se rapprocher de plus en plus de Raphaël, comme le montre, par exemple, sa *Mise au tombeau.*

Cornelius. — Overbeck n'avait pas quitté Rome depuis 1810. Il n'en fut pas de même de *Cornelius* (1787-1867). Né à Dusseldorf en 1787, il avait déjà peint, à dix-neuf ans, la *Coupole de Neuss* et illustré *Faust* avant de se rendre en Italie, où il travailla entre autres aux fresques de la villa Massimi sur la *Jérusalem délivrée,* et peignit l'*Histoire de Joseph* dans le palais de l'ambassadeur de Prusse, tout en

illustrant les *Niebelungen*. Il revint dès 1819 à Munich et fut en même temps directeur de l'Académie de Dusseldorf, puis de celle de Berlin. Il donna les dessins d'un grand nombre de compositions qu'il n'exécuta pas lui-même, et l'ensemble de ses œuvres est un des exemples les plus remarquables de la variété des sujets qu'aborde alors la grande peinture allemande. A Munich il décore la *salle des Dieux* et la salle de *Troie*, de la Glyptothèque ; à la Pinacothèque, il résume dans les vingt-cinq « nouvelles loges », l'*Histoire de la peinture* jusqu'à Rembrandt et Poussin ; à l'église Saint-Louis, il peint le *Jugement dernier* et le *Crucifiement*. A Berlin, il exécute ses célèbres fresque du Campo-Santo (*Les Cavaliers de l'Apocalypse*).

Contemporains et successeurs de Cornelius. Portrait. Genre. Paysage. Guillaume de Kaulbach. — A côté de Cornelius, l'Allemagne présente un grand nombre de talents distingués . *F. G. Schadow* (1789-1862)[1], qui le remplace à Dusseldorf en 1826, pendant que *Schnorr de Karolsfeld* (1794-1872) prend le premier rang à Munich (salles des *Niebelungen* au Pal. Royal); puis *Ph. Veit* (1793-1878), *H. M. von Hess* (1798-1863), *Rethel* (1816-59), *Mintrop* (1814-1870), *Ittenbach*, *Führich* (1800-61), *Begas* (1794-1854), *Bendemann*, *Lessing* (1808-80), *Schraudolf*, *Steinle*, *Preller*, *Riedel*, *Hermann*. Dans le paysage, *Schirmer* (1807-61), *Rotmann*, *Koch*, *Zimmermann*, *Fries*, s'inspirent de Poussin et de la nature italienne.

Cependant, une école plus pittoresque s'était formée avec les peintres de genre : *Knauss*, *Meyerheim*, *Hasenclever* (1818-53), *M. Schwind* (1804-71), *Feuerbach* (1829-80), les portraitistes *Richter*, *Magnus*, *Winterhalter* qui travaille surtout en France; les paysagistes *André* et *Oswald Achenbach*, *Leu*, *Biermann*, le Norvégien *Gude*, *Ed. Hildebrandt* (1818-68), qui visita toutes les parties du

1. F. G. Schadow, second fils du sculpteur, a laissé des *Mémoires* en allemand et un écrit en français sur l'*Influence du christianisme dans la peinture*.

monde et en a rapporté des tableaux; l'animalier *Kruger*. Un nom domine tous les autres : celui de *G. de Kaulbach* (1805-74). Kaulbach égale la puissance de composition de Cornelius dans ses belles synthèses historiques et ses allégories de l'escalier du musée de Berlin (*Bataille des Huns*, *Dispersion des peuples*, *l'Age de la réformation*, *l'Histoire*, *la Tradition*), et il l'emporte par l'exécution. Il montre un rare talent d'observation dans ses œuvres telles que sa *Maison de fous*, est naïf, poétique ou touchant dans ses scènes familières, dans ses sujets empruntés à *Faust* et à *Hermann et Dorothée*. Avec lui citons *Piloty*, *And. Muller*, *Folz*, *Adam*, *Fréd. de Kaulbach*, *Adam*, *Eug. Hess*, qui travaillent pour le Maximilianeum de Munich; *Genelli Bohn*, *Steffeck*, *Horschelt*, *Schrader*, *Th. Hildebrandt* († 1874, *Enfants d'Édouard*), *F. Dietz*, surtout *Menzel*, et dans les pays autrichiens, *Blaas*, *Wursinger*, *Friedlander*, *Engerth*, *Sigismond l'Allemand*, *Madaraz*.

Architecture. Schinckel. L. de Klenze. — *Schinckel* (1781-1841), qui s'occupa aussi de peinture monumentale, est surtout célèbre comme architecte. Passionné pour l'art antique, il cherche à s'inspirer des Grecs sans les copier (*théâtre* et *musée de Berlin*). A Munich domine *Léon de Klenze*, élève de Percier et chef de l'école éclectique (1784-1864). La *Glyptothèque* est classique grecque; le *Palais du Roi*, florentin du XVe siècle; l'*église de Tous-les-Saints*, byzantine; l'*Entrepôt*, vénitien. D'autres constructions sont gothiques. Le *Walhalla* (panthéon germanique), près Ratisbonne, présente un temple du temps de Périclès sur substructions cyclopéennes. La faveur qui revient au gothique fait décider l'achèvement de la cathédrale de Cologne sous la direction de *Zwirner*. Parmi les architectes plus modernes nous citerons *Zanth*, *Ferstel*, *Schmidt*, *Hasenauer*, *Hansen*, *Hlavka*, *Cremer*, *Strack*, *Schmitz*

Sculpture. Thorwaldsen. Rauch. Rietschel. — Les diverses constructions ainsi que les diverses statues qu'on

élève aux héros de la guerre de l'indépendance donnent à l'activité des sculpteurs allemands un champ qu'ils sont capables de remplir. La sculpture allemande prend alors la première place après la France, avec les contemporains



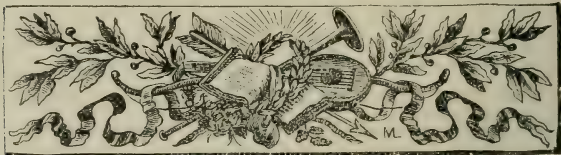
Fig. 269. — Rauch. — Frédéric II (Berlin).

et successeurs du Danois *Thorwaldsen* (1779-1844), l'auteur de *Vénus*, *Psyché*, du *tombeau du prince Eugène*, de la *frise du triomphe d'Alexandre*, et de bien d'autres œuvres dont la réputation a surmonté les changements du goût[1]. Il a des rivaux dans Rauch et Rietschel. *Rauch* (1778-1851) a produit, entre autres chefs-d'œu-

1. Autres sculpteurs scandinaves : Sergell, Bissen, Bystroem, Fogelberg.

vre, les *Victoires* de Walhalla, le *monument de Frédéric II*, le *monument de la reine Louise* (à Charlottenbourg). *Rietschel* (1804-1861) a exécuté un *fronton* et les statues de *Gluck, Mozart, Gœthe* et *Schiller* pour le théâtre de Dresde; les œuvres qu'il envoya à l'exposition universelle de 1855, une *Pieta,* l'*Amour domptant une panthère,* lui valurent une des grandes médailles d'honneur.

Rauch domine l'école de Berlin, qui a pour fondateur son maître *Jean-Godefroy Schadow* (1764-1850), auteur du *Quadrige de la porte de Brandebourg.* Dans cette école se font remarquer après eux *Rodolphe Schadow,* mort à vingt-six ans (1812), *Dannecker* (1758-1841) (l'*Ariane de Francfort*), *Tieck* (1773-1851), *Kiss* (1802-1865) (*Amazone à cheval*), *Wolf.* Après *Rietschel,* le plus célèbre représentant de l'école de Dresde est *Hœnel* (frise et statues de *Molière, Shakespeare, Aristophane* et *Sophocle,* pour le théâtre de Dresde). L'école de Munich cite surtout *Eberhard*, *M. Wagner*, auteur de la *frise du Walhalla*, *Schwanthaler*, auteur des *frontons du Walhalla*, de la statue colossale de la *Bavaria*, *Van Bandel*, qui a élevé sur le Grotemburg la statue colossale d'*Arminius.* Parmi les sculpteurs plus modernes, *Sussmann-Heilborn*, *Zumbusch* (monuments de *Beethoven* et de *Marie-Thérèse*), *Fernkorn* (statues équestres de l'*archiduc Charles* et du *prince Eugène*); *Schilling* († 1910), auteur de la *Germanie* dans le Niederwald; *Blœser*, *Eberlin*, *Manzel*, *Reihnold Begas*, *Breuer*, *Diez*, et surtout *Drake* (*statue équestre de Guillaume* au pont de Cologne), ne doivent pas être oubliés.



CHAPITRE III

ANGLETERRE. — ITALIE.

École anglaise. — Sculpture. Flaxman. — L'architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — La peinture anglaise. Portrait et histoire. Lawrence. Martin. — Genre. Wilkie. — Paysage. Constable. Turner. Landseer. — Tendances nouvelles. — Ruskin et le préraphaélisme. — Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le paysage. L'aquarelle. — Italie. La sculpture Canova. Dupré [1].

École anglaise. — Comme l'ancienne Rome, l'Angleterre, une fois qu'elle eut marqué sa place dans les beaux-arts, la maintint avec la ténacité qu'elle met en toute chose. Elle sut donner à son école un caractère de personnalité parfois outrée, qui fait à la fois sa force et explique ses lacunes. Sans doute, les Anglais ont eu rarement le sentiment du grand art. Ils ont oublié trop souvent, comme le dit fort bien E. Chesneau, l'historien très bienveillant de l'école, que la science est, par le fait, le seul chemin qui conduise à la simplicité, au naturel et à la vérité. Mais l'école anglaise de peinture a le mérite d'être la plus originale, la plus nationale des écoles contemporaines.

Sculpture. Flaxman. — On prévoit que les Anglais devaient réussir beaucoup moins dans la sculpture, qui a un plus grand besoin de la science, de la tradition et de l'étude du nu. Il y eut cependant, au commencement du siècle, un sculpteur de grand talent, *Flaxman* (1750-1825), auquel ses dessins au trait sur Homère, Hésiode, Dante, firent une renommée européenne . A sa suite, on pourrait

1. E. Chesneau, *la Peinture anglaise*. Thoré, *l'Éc. anglaise* dans *l'Hist. des peintres* de Ch. Blanc. R Monnier de la Sizeranne. *Ruskin et la religion de la beauté.*

citer *Chantrey*, *Westmacott*, *Gibson*, *Calder*, *Marshall*; mais ce n'est que de nos jours qu'une école plus savante et plus vivante à la fois semble se former, avec *Gilbert*, *Thornycroft*, *Frampton*, *Brock* et le peintre *Leigthon*.

Architecture. Le gothique et le classique. Les édifices privés. — L'architecture a été plus heureuse. La matière ne lui manquait pas ; elle avait les grands travaux publics ; elle avait la construction de ces belles demeures bourgeoises ou aristocratiques où les architectes anglais excellent à concilier le luxe de l'ensemble avec toutes les recherches du *confort* intérieur. Depuis la fin du XVIIIe siècle on avait la passion de l'antiquité, qui faisait le fond de l'éducation des universités. Les jeunes Anglais sortis d'Oxford et de Cambridge allaient en foule visiter les fouilles de Pompéi. Le succès de l'ouvrage de *Revett* et *Stuardt*, *Monuments de l'ancienne Grèce*, va rendre les formes antiques plus familières encore au public cultivé.

Mais l'engouement exclusif a été de peu de durée, et bientôt, à côté de l'influence antique, le gothique, la Renaissance aussi, ont repris faveur, pendant que se développait un style nouveau, qu'on pourrait appeler le style industriel. *Penrose*, *Donaldson* et *Cockerel*, qui n'ont pas dédaigné le gothique, représentent surtout le style classique. Sir *Ch. Barry* (1795-1860) a élevé la plus considérable peut-être et une des plus remarquables constructions ogivales de l'Angleterre dans le *palais du Parlement*. *Joseph Paxton* (1803-1865) construisait pour l'exposition universelle de 1852 le célèbre *palais de Cristal*, qui a été le premier exemple, dans de grandes dimensions, de l'architecture de verre et de fer. Il s'était préparé à ce travail par la construction de serres dans divers châteaux de l'aristocratie. Avec eux, les architectes anglais les plus connus sont : *Strike* (1781-1867) (le British Museum), *Pugin* (la cath. catholique de Londres, 1848), *Waterhouse*, *Fergusson*, *Edw. Barry*, *Owen Jones*, *Colcutt*, *Hardewick*,

Scott, *Fowke*, *Pearson*, *Strett*, *Schaw*, *Douglas*, *Fordham*, *Webb*, *Bell*, *Anderson*, etc.

La peinture anglaise. Portrait. Histoire. Lawrence. Martin. — Dans la peinture, plus originale que l'architecture, *Sir Thomas Lawrence* (1769-1830) passe alors pour le premier des portraitistes anglais, l'emporte sur *Beechey*, *Jackson*, *Gordon*, mais reste inférieur à ses prédécesseurs Reynolds et Gainsborough, comme à ses contemporains *Hoppner* (7569-1810), *Reaburn* (1756-1822). D'autres peintres *Howard*, *Westhall*, *Fr. Grant*, *Northcote*, *Haydon*, *Opie*, traitent aussi de grandes scènes historiques. Mais les peintres anglais réussissent moins dans la peinture d'histoire, même dans les sujets nationaux, quoique plusieurs œuvres semblent démentir la sévérité de ce jugement général : tels les tableaux religieux d'*Herbert* et les peintures de *Mac Lise* (1811-1870) au parlement anglais (*Waterloo* et *Trafalgar*). *John Martin* (1789-1854) a peint des scènes colossales, le *Déluge*, le *Jugement dernier*, le *Festin de Balthasar*, la *Chute de Ninive*, etc., où les masses de l'architecture et du paysage, traitées avec une imagination et une grandeur qui n'est pas ordinaire, produisent un effet fantastique dont la puissance n'est pas niable; mais ces compositions gagnent beaucoup à la gravure, à cause de la faiblesse de l'exécution. *Blake* (1757-1828) et *Füseli* (1741-1825) ont essayé de mettre des hallucinations et des énigmes sur la toile.

Peinture de genre. Wilkie. — Les peintres anglais sont plus heureux dans les tableaux de dimensions médiocres. Ils représentent avec une conviction sincère et une sympathie communicative les scènes de la vie de famille, où ils rendent la physionomie des femmes et des enfants avec un caractère bien anglais, mais dont le charme s'impose à tous. Ils empruntent aussi avec succès leurs sujets à la fantaisie, aux poèmes, aux romans, ainsi qu'aux anecdotes historiques que Walter Scott a mises à la mode.

A leur tête se place *Daniel Wilkie* (1785-1841), qui s'est plus occupé de l'harmonie de la couleur et de la fraîcheur de l'exécution, que la plupart de ses contemporains, et *Smirke* (1752-1845), qui se plaît à représenter les scènes de Cervantès et de Shakespeare ; puis *Collins* (1788 1847), *Stothard* (1755-1834), *Webster* (1800-1882), *Uwins* (1782-1857), *Goodall, Mulready* (1786-1863), *Bird* (1772-1819), *Newton, Hurlstone, Frith, Robert Leslie* (1794-1859).

Paysage. Constable. Turner. Landseer. — Cependant, ce qui fait surtout la gloire de l'école anglaise dans la première partie du XIXe siècle, c'est le paysage. Succédant à Gainsborough, à *John Crome* (1769-1821), dit *Old Crome,* et à *G. Morland* (1763-1804), aimant la nature, et la nature anglaise, avec passion, la rendant avec sincérité et puissance, *John Constable* (1776-1837) peut être considéré comme un des créateurs du paysage moderne. Il eut le courage de peindre la campagne au printemps, avec ses couleurs épanouies et ses verts intenses. Les envois qu'il fit au Salon de 1824, à Paris, eurent chez nous un succès considérable et montrèrent à l'Angleterre, qui le méconnaissait encore, quel grand paysagiste elle possédait. Les tableaux que nous avons enfin de lui au Louvre, *le Cottage, la Baie de Weymouth,* ne valent pas ses œuvres restées en Angleterre, *la Cathédrale de Salisbury, le Champ de blé, la Ferme dans une vallée, l'Écluse,* etc.

Parmi ses contemporains ou successeurs immédiats, nous trouverons *Calcott* (1779-1864), *Creswik* (1811-1869), *Nasmyth* (1787-1838) ; *Robert Ladbrooke* (mort en 1842), auteur du *Grand Chêne ; John Bernay-Crome,* fils d'Old Crome (1793-1842), qui s'adonne aux clairs de lune ; *Stan-Field* (1793-1867), *Danby* (1795-1861), *Bonnington* (1801-1828). Bonnington est le plus connu en France. Fin et plein d'éclat dans ses vues de Venise, il tient de son contact avec nos peintres, auprès desquels il passa la plus grande partie de sa courte vie, une élégance spirituelle qui se

montre dans ses tableaux de genre historique. Mais le seul *Turner* peut être légitimement opposé à Constable *Turner* (1775-1851) est le Delacroix du paysage : quelles que soient ses inégalités, il a du génie. Qu'il prenne pour



Fig. 270. — Constable. — L'Écluse.

sujet le champ de *Bataille de Waterloo* ou le *Château de Kilgaren,* le *Combat du vaisseau le Téméraire* ou le *Golfe de Baïes,* le *Banquet de Guildhall* ou les *Abords de Venise, the Great Western Railway* ou *Ulysse raillant Polyphème,* son originalité choque parfois par ses effets bizarres, mais est jointe à une puissance d'imagination qui ne peut laisser indifférent. Il est surtout le peintre de la lumière, et il a tenu à lutter contre Claude, qu'il avait

d'abord imité. Il légua spécialement à la National Gallery deux de ses œuvres les plus célèbres : la *Fondation de Carthage* et le *Soleil levant dans le brouillard,* à condition qu'elles seraient placées entre deux tableaux du paysagiste français. L'animalier *Edwin Landseer* (1802-1873), qui a souvent entouré ses héros de paysages importants, n'est pas comparable à Turner, quoiqu'il ait été moins contesté et peut-être plus connu. Aujourd'hui on se montre bien sévère pour un peintre qui, après tout, savait son métier. Il a prêté un peu trop les passions humaines à ses humbles modèles, qu'il connaît d'ailleurs admirablement ; mais il a rarement dépassé la mesure, et les a laissés intéressants sans les rendre ridicules. Il a été émouvant et poétique. Le jury de l'exposition de 1855 vit en lui un des peintres les plus remarquables de l'Europe et lui décerna une des grandes médailles d'honneur.

Nouvelle école. Préraphaélisme. Ruskin. — Vers le temps de la mort de Turner, l'école fut agitée par un mouvement intellectuel qu'on a appelé le *préraphaélisme*

L'Allemagne avait connu le préraphaélisme avec *Overbeck,* la France avait eu quelque velléité de s'y attarder avec *Orsel,* mais l'une et l'autre n'avaient fait que le traverser, et l'ensemble de l'école n'en avait pas été modifié. Il en fut autrement en Angleterre. Le préraphaélisme anglais, qui eut bientôt pour héraut et porte-parole le critique *John Ruskin,* voulait que l'on ramenât l'art à un sentiment religieux plus profond, et qu'on s'occupât surtout de son but moral ; il voulait aussi que l'on s'attachât passionnément à la vérité, rendue naïvement et méticuleusement à la fois dans tous ses détails, et cela moins par principe d'art peut-être que par scrupule de conscience. C'est en se plaçant à ce double point de vue qu'il voulait ramener la peinture aux principes qui la dirigeaient, disait-il, avant Raphaël. Nous n'examinerons pas ce qu'il y avait de légitime à mêler ainsi Raphaël au débat, mais nous remarquerons que le préraphaélisme anglais n'emprisonne pas pour

cela l'artiste dans les réalités présentes, encore moins dans les réalités purement matérielles. Nous avons dit qu'il s'occupe surtout de l'âme ; d'autre part, il n'interdit ni les scènes historiques ni les fantaisies poétiques ; et là, son souci de la vérité le conduira aux recherches de l'érudition. On voit donc combien ce mouvement fut complexe. Mais lorsqu'il se fut dégagé de ses exagérations, il avait, par l'étude patiente de la nature, par l'habitude imposée du modèle vivant, rapproché l'école anglaise de la science ; par cette même étude de la nature jointe à l'action morale qu'il demandait, il avait fortifié et élevé l'inspiration originale de ses artistes. Il n'y eut en somme presque rien d'archaïque dans le préraphaélisme anglais ; et si l'on n'était pas prévenu, on ne songerait nullement à traiter de préraphaélistes la plupart des œuvres de cette école. On ne voit pas en quoi elles seraient plus spécialement préraphaélistes que celles de Rembrandt ou de Gérard Dow.

Millais, Madox-Brown et leurs contemporains. — Le plus célèbre des peintres sortis de ce mouvement est *Millais* (1829-1897), qui semble aujourd'hui se placer à la tête de l'école anglaise, par ses scènes empruntées à l'histoire, à la vie anglaise contemporaine ou à la poésie (*Ophélie, les Romains quittant la Grande-Bretagne, la Veille de sainte Agnès, Garde royal, le Hussard de Brunswick, le Whist à trois*), par ses portraits (*Gladstone, Ruskin*) et ses paysages. Parmi ses rivaux, avec des tendances diverses, il faut citer *Herkomer*, que ses *Invalides de Chelsea*, en 1878, et ses portraits exposés en 1889 ont rendu célèbre en France, *W. Holman Hunt* (*le Voyage du pèlerin, Scènes de Shakespeare*), *Paton* (*la Reine des fées*), le poète *Dante-Gabriel Rossetti* (*le Songe du Dante*)[1], plus encore peut-être *Madox-Brown*, dont les compositions, ingénieuses et émouvantes à la fois, passionnées et savantes, profondes et claires, vous conduisent, autant qu'on en peut juger par des gravures, à admettre volontiers le jugement de

1. Son frère *William-Michael Rossetti*, est un des critiques d'art les plus autorisés de l'Angleterre ; sa sœur Christine († 1894) est un poète remarquable.

Chesneau, qui le place à côté des peintres anglais les plus célèbres [1]. *Burne Jones* († 1898) met au service de sujets d'une poésie subtile empruntée au moyen-âge ou à l'antiquité (*Merlin et Viviane*, *la Sirène*, *l'Amour dans les ruines*), une recherche de dessin et une harmonie de couleur rares chez les peintres anglais. *Hacker* (*Vœ victis*, *l'Annonciation*, *le Cloître et le Monde*) se rapproche de lui. *Joy* est plus simple et aussi pénétrant dans *la Vérité*, *le Sommeil de Jeanne d'Arc*. La peinture historique, plus voisine des habitudes du continent, est représentée par *Leigthon*, portraitiste aussi et sculpteur remarquable; par *Watts*, *Briton-Riviere*, *Scott*, *Long*, *Collier*; par *Alma-Tadema*, qui ressuscite les mœurs aristocratiques de l'antique Grèce et de l'Italie civilisée à son contact. La peinture de genre est représentée avec éclat par *Nicol* (*Embarrassés tous les deux*), par *Martineau*, *Stone*, *Green*, *Burgess*, *Egg*, *Grégory*, *Langley*, *Fildes*, *Hopkins*, *Sant*, *D. Leslie* (*la Visite à la pension*), *O'Neil* (*le Départ pour la Crimée*), *Morris*, *Walker* (*la Vieille Grille*), mort à 35 ans, lorsqu'il se plaçait au premier rang, *Lorimer* (scènes familières et portraits); *Forbes*, *Reid*, *Elmore*, *Etty*, *Gilbert*, *Calderon*, *Gow*, *Lady Butler*, *Pettie*, *Poynter*, qui cultivent le genre historique ou les scènes militaires. *Orchardson* († 1910) a plus d'aisance et d'harmonie que la plupart de ses compatriotes (*le Décavé*, *la Reine des épées*) et est un portraitiste éminent (*Sir Gilbey*, la reine *Victoria*). Parmi les portraitistes, citons *Fr. Holl*, *Shannon*, *Ouless*, *Grégory*, *Lockhart*, *Bacon*, *Speed* et *Collings*, qui promet un rival d'Orchardson.

Le paysage. L'aquarelle. — Le paysage anglais, qui a subi à son tour l'influence du paysage français, conserve toujours une place élevée dans l'art européen [2]. Nous cite-

1. Œuvres principales : *le Travail*, *Elie ressuscitant le fils de la veuve*, *Roméo et Juliette*, *le Roi Lear partageant son royaume*, *les Danois chassés de Manchester* (fresque à l'hôtel de ville de Manchester). Madox Brown est mort (oct. 1893).

2. L'impressionisme (paysage, figure) a pour adeptes *Connard*, *Murhead*, *Orpen*,

rons, en joignant aux purs paysagistes les peintres de la vie rurale, d'abord les chefs de l'école préraphaélite : *Linnel*, *Hunt*, *Tennant* et *Millais*[1]; puis *Hook*, *Brett*, *Leader*, *Edwards*, *Vicat-Cole*, *Morgan*, *Prinsep*, *Ansdell*, *Parsons*, *Murray*, *H. W. Davis*, enfin *Moore*, un des premiers peintres de marine du siècle. L'aquarelle prend une importance telle, qu'elle lutte avec la peinture à l'huile dès la fin du XVIII[e] s. : *Sandby* (1725-1809), *Hearne* (1744-1817), *Dayes* († 1804), *Gertin*, *Cox*, *Hills* et surtout *Fielding* (1787-1855) comptent avec raison parmi les premiers paysagistes de l'Angleterre. Fielding obtint à Paris en 1824 une médaille d'or malgré le peu de faveur qu'avaient alors les genres secondaires. Il rappelle Turner, qui fut aussi un merveilleux aquarelliste. Les Anglais les premiers ont fait de véritables tableaux à l'aquarelle. Tandis que *W.-H. Hunt* reproduit les scènes de la vie anglaise; *Lewis* avec un grand éclat la vie de l'Espagne et de l'Orient; *Cattermolle*, dans une facture plus libre, se rapprochant de l'aquarelle française, représente les scènes du moyen âge et du XVI[e] s. Après ces maîtres viennent *Tayler*, *Nash*, *Haghe*, *Wells*, *Barret*, *Prout*, *Aumonier*, *East*, *Keene*, etc., sans parler d'un bon nombre des peintres déjà nommés qui ont cultivé l'aquarelle aussi bien que la peinture à l'huile.

Italie. Canova. Dupré. — Tandis que l'Angleterre se faisait ainsi, quoique la dernière venue, une si belle place dans les arts, la peinture italienne au commencement du

1. Les botanistes ont pu classer scientifiquement les plantes de leurs paysages tant est grande leur exactitude, suivant le pays et la saison. — Un côté intéressant de l'art anglais, c'est le rôle que jouent les critiques (Rossetti, Ruskin) et les grands seigneurs tels que *lord Beaumont*, lui-même peintre distingué. Ce sont aussi les aventures des artistes eux-mêmes. La mort mystérieuse de Turner, le suicide de Haydon, passionnèrent à bon droit la curiosité publique. Mais on rencontrerait difficilement une existence plus extraordinaire que celle de cet ami de Lawrence, de ce *Thomas Wainewright*, peintre et collectionneur remarquable, critique autorisé, qui fut un des « lions » de la société anglaise de son temps et qui, « menant de front avec ses occupations artistiques et mondaines la pratique pour ainsi dire constante de l'assassinat », fut le dilettante du crime. (Wysewa, *Lawrence*, *Gaz. des B.-A.*, 1892). Le roman de Bulwer, *Lucretia ou le Fils de la nuit*, semble inspiré des aventures de Wainewright.

siècle existait à peine, malgré *Appiani* (1754-1818), qui a peint les *Victoires de Napoléon* au palais royal de Milan, malgré *Camuccini* (1773-1844), auteur de la *Mort de César*, malgré *Benvenuti* (1769-1849), quoique ce dernier se montre un fort brillant décorateur (*coupole de la chapelle des Médicis* à S. Lorenzo, *salon d'Hercule* à Pitti). Mais l'Italie pouvait se vanter de posséder le plus célèbre sculpteur de l'Europe, *Canova*, auquel la sculpture allemande renaissante dut beaucoup, et qui eut aussi quelque influence sur la sculpture française. *Canova* (1757-1822) manque de force, mais il a le sentiment sérieux de l'art; il est noble, correct, souvent ému. Il donne au marbre une grâce et une souplesse rares (*l'Amour et Psyché*, la *Madeleine*, *Hercule lançant Lycas à la mer*, *Terpsichore*, *tombeaux de Clément XIII* et d'*Alfieri*). Ses disciples immédiats, *Bartolini* (1776-1850, l'*Inconsolable*, Campo-Santo de Pise; *Charité*, Pitti), *Tenerani* (1800-1869, *Psyché*), prouvent qu'on aurait tort de le rendre directement responsable de la mollesse affadie et des puérilités d'exécution qui ont réduit depuis tant de sculpteurs italiens au simple rôle de virtuoses et d'exécuteurs de tours de force. Depuis Canova, en somme, la sculpture italienne a toujours conservé un rang honorable avec *Cacciatore* et *Albertoni* (sculptures à Hautecombe), *Fabris* (*tombeau de Canova* à S. Zanipolo, Venise), *Fraccaroli* (*Achille*), *Fedi* (*Enlèvement de Polyxène*, Florence), surtout *Dupré*. Dupré a affirmé son talent dans des œuvres de caractères fort divers, mais toujours d'une véritable élévation : la *Science* au Campo-Santo de Pise; la *Pieta*, exposée à Paris en 1867; le *monument de Cavour*, à Turin. Dupré nous conduit jusque dans la seconde partie du XIXe s. Là, les talents remarquables deviennent beaucoup plus nombreux, malgré la persistance et parfois l'exagération des défauts que nous signalions plus haut. Ces défauts ont contribué à donner à la sculpture italienne, à la suite de

nos expositions universelles, une popularité de mauvais aloi, qui a provoqué d'autre part des jugements trop sévères. Car, au milieu de ces erreurs trop générales, il y a bon nombre de véritables sculpteurs en Italie.

CHAPITRE IV

LUTTE DES DOCTRINES. — ROMANTIQUES ET CLASSIQUES

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — Gravure. Henriquel Dupont. — Lithographie. — La peinture. Réaction contre David. Le romantisme. — Géricault. Le Salon de 1819. Le *Radeau de la Méduse.* — Delacroix et Ingres. — Classiques. H. Flandrin. — Romantiques. Ary Scheffer. — L'orientalisme. Decamps. — Le paysage. Paul Huet. Corot. Th. Rousseau. — Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet. Charlet. Le musée de Versailles. — Paul Delaroche. Meissonnier. — L'exposition universelle de 1855[1].

Sculpture : David d'Angers, Rude, Barye et leurs contemporains. — Quels qu'aient été les succès de la sculpture italienne, elle n'est pas comparable d'ensemble à la sculpture française, qui affirme pendant tout le siècle la supériorité de ses traditions et de son inspiration. La sculpture française n'avait pas eu besoin de changement brusque pour s'associer au mouvement que David consacrait dans la peinture ; elle n'eut pas besoin de faire une révolution pour revenir sur les exagérations de cette influence. Le *Condé* par lequel *David d'Angers* (1789-1856) inaugure la longue série de ses œuvres si

1. H. Delaborde, *Ingres*. Ch. Clément, *Géricault*. Eug. Véron, *Eug. Delacroix*. H. Jouin, *David d'Angers*. E. Chesneau, *les Chefs d'école*. Ch. Blanc, *les Artistes de mon temps*. Les *Salons* de Théophile Gautier et d'Edmond About. V. Fournel, *les Artistes français contemporains*. A. Michel, *l'École française de David à Delacroix*. A. de Lostalot, *l'École française de Delacroix à Regnault*. H. Marcel, *la Peinture française au XIX[e] siècle*, où on trouvera la bibliographie.

expressives est de 1816, et lorsqu'il arrive à l'apogée de son talent, c'est un héros grec, c'est un *Philopœmen* où il met tout son génie. Lui-même est tombé dans l'erreur d'affubler à l'antique la statue de Racine. Son œuvre la plus importante est le fronton actuel du Panthéon.

La sculpture était beaucoup moins tentée de se perdre que la peinture dans l'imitation du moyen âge et les détails puérils. Elle gagna à la réforme un plus large champ d'inspiration, où les diverses époques et les divers pays trouvent leur place, une puissance expressive plus étendue et plus profonde, une aptitude plus grande à saisir la modernité, chose qui n'avait pas manqué d'ailleurs aux sculpteurs français des siècles précédents. *Rude* (1784-1855), avec son *Pêcheur à la tortue,* plein de grâce et de finesse; avec son *Mercure rattachant ses talonnières,* d'une ligne si fière et si hardie; son *Louis XIII* en argent pour le château de Dampierre; sa *Jeanne d'Arc;* son *Christ en croix,* où se peint une douleur si profonde; enfin son groupe de l'*Arc de triomphe* (le *Départ* ou la *Marseillaise*), la plus originale, la plus puissante et la plus passionnée peut-être des sculptures du siècle, se place au premier rang, quoique sa puissance même l'ait entraîné parfois à des excès comme le *maréchal Ney*. Un autre sculpteur de génie, *Barye* (1795-1875), le Michel-Ange des animaux (*le Lion et le Serpent*, *Jaguar dévorant un lièvre*, etc.), a su aussi traiter la figure humaine avec une rare puissance (*Thésée et le Minotaure*). *James Pradier* (1792-1852), dans un style tout différent, recherche la grâce et maintient en partie la grande réputation qu'il obtint de son vivant avec *Atalante*, *Sapho*, *Psyché*, la *Poésie légère* et la fontaine de Nîmes, le *duc d'Orléans* et les *Victoires* à l'arc de l'Étoile. *Cortot* (1787-1843), avec le *Soldat de Marathon* et le groupe de la *Gloire* à l'arc de l'Étoile, fut alors, avec David et après Rude, notre premier sculpteur monumental. Que de noms remarquables encore! Les classiques *Nanteuil*

(*Eurydice*), *Simart* (*Fronton au Louvre*), *Petitot* et *Lemaire* (le *Laboureur*, les *frontons de la Madeleine* à Paris et *de Saint-Isaac*, à Pétersbourg); *A.-A. Dumont* (1801-1884), fils, petit-fils, arrière-petit-fils de sculpteurs remarquables, moins célèbre par son *Génie de la Liberté* de la colonne de la Bastille que par ses élèves; *Gatteaux* (*Minerve aperçue par Tirésias*); *Roman* (*Nisus et Euryale*); *Ém. Seurre* (le *Napoléon* en costume traditionnel qui surmonta la colonne Vendôme de 1835 à 1864); son frère *Gab. Seurre* (le *Molière* de la fontaine de la rue Richelieu); les romantiques *Préault* (le *Cavalier gaulois* du pont d'Iéna), *Jean Duseigneur*, *Antonin Moine* et *Michel-Pascal*. *Brion* (*J. Haüy*), *Brian* (un *Mercure* inachevé); *Foyatier* (*Spartacus*); *Clésinger* (*la Tragédie*, *Sapho*, *George Sand*), *Duret* (*Pêcheur napolitain*), *Jaley* (*la Prière*, *Louis XI*), *Jouffroy* (*la Poésie lyrique* à l'Opéra, *l'Ingénuité*), *Triqueti* (*portes de la Madeleine*); *J.-B. Debay* (*les Trois Parques*), *Aug. Debay* (*Premier Berceau*), *Pollet* (*l'Étoile*), *Ramey* (*Thésée et le Minotaure*), *Marochetti* (le *monument de Charles-Albert*, à Turin), *Bra*, *Ant.* et *Pierre Dantan*, *Legendre-Herald* (*Giotto*), *Etex*, *Oliva*, *Lanno*, *Loison* (*Sapho*), *la princesse Marie d'Orléans* (*Jeanne d'Arc*).

Architecture. Retour au moyen âge et à la Grèce. — En architecture, la sympathie pour le moyen âge, qui nous faisait de nouveau aimer et comprendre les édifices gothiques, eut un résultat des plus heureux, ne fût-ce qu'en protégeant ces précieux vestiges contre l'oubli ou contre des modifications pires encore. On pardonne volontiers à ce prix aux imitations puériles et parfois même ridicules dont ces monuments furent alors l'objet. Des archéologues tels que de *Caumont*, de *Guilhermy;* des poètes tels que Victor Hugo, dont la *Notre-Dame de Paris* fut un événement artistique aussi bien que littéraire; la Société des antiquaires de France, fondée dès 1805 sous le nom d'Académie celtique, *gloriæ majorum;* l'Ecole des

chartes, projetée par Napoléon (1807), et constituée en 1821, préparèrent la voie où devaient s'engager des architectes tels que *César Daly* (1811-93), qui restaura la cath. d'Albi; *Albert Lenoir*, qui sauva l'hôtel de Cluny; *Lassus* (1807-57) et *Viollet-le-Duc* (1814-79), qui restaurèrent N.-D. de Paris. On comprend également mieux les styles d'architecture qui n'avaient pas perdu toute faveur, mais étaient trop délaissés. L'inspiration de la Renaissance se montre dans la restauration du château de Blois par *Duban* (1797-1870), et d'une façon plus originale dans ses travaux à l'École des beaux-arts. Peu de monuments byzantins sont supérieurs à la *cath. de Marseille* de *Léon Vaudoyer* (1802-73). L'architecture classique revient directement à la Grèce. On étudie ses monuments sur place, étude favorisée par la création de l'École française d'Athènes (1846), et des écoles analogues fondées par d'autres pays. On oppose le classique grec au pseudo-classique romain, et on cherche à en appliquer les principes plus qu'à en copier les formes, comme à *St Vincent-de-Paul* par *Hittorf* (1793-1867), à la *Bibl. Ste Geneviève* par *H. Labrouste* (1801-75)[1]. *Huyot*, puis *Blouet* achèvent l'*Arc de l'Étoile*, *Lacornée*, le palais du *Conseil d'État*, incendié en 1871. *Visconti* construit le *Tombeau de Napoléon* aux Invalides.

Gravure. Henriquel-Dupont. — La gravure avait moins que tout autre art à se mêler de la querelle des classiques et des romantiques. On peut remarquer cependant que *Henriquel-Dupont* (1797-1892), le maître incontesté de la gravure au XIX[e] siècle, s'est surtout attaché à reproduire des œuvres modernes, l'*Abdication de Gustave Vasa* d'après Hersent, l'*Hémicycle de l'École des beaux-arts* d'après Delaroche, etc. Il n'a pas moins réussi d'ailleurs dans la reproduction des œuvres du XVI[e] siècle : dans le *Mariage de sainte Catherine* d'après Corrège, son burin a su rendre avec une souplesse

1. La bibliothèque Sainte-Geneviève est un des premiers monuments où aient été employées des charpentes de fer de grandes dimensions.



Fig. 271. — Jaguar dévorant un caïman, groupe en bronze par Barye.

incomparable les formes enveloppées du maître de Parme. Henriquel, qui gravait encore à plus de quatre-vingts ans le *Molière* de Mignard, avec une fermeté qui ne laissait pas soupçonner son âge, a survécu à la plupart des ses contemporains et de ses élèves, ***Forster***, ***Martinet***, ***Aristide Louis*** (*Mignon*, d'après A. Scheffer), ***Émile Rousseaux*** (*Mme de Sévigné*, d'après Nanteuil), ***Jules François*** (le *Galant Militaire*, d'après Terburg), ***Alph. François*** (le *Couronnement de la Vierge*, d'après Angelico), ***Bertinot***, ***Blanchard***, ***Leroux***, ***Caron***, ***Pollet***. De tels noms et de telles œuvres assurent sans conteste le premier rang à la gravure française, malgré les Allemands ***Felsing***, ***Mandel*** (la *Vierge à la chaise*), et même ***Keller*** (la *Dispute du saint sacrement*), malgré les Italiens ***Toschi*** (*Entrée de Henri IV à Paris*, d'après Gérard), ***Longhi*** (*Bonaparte à Arcole*, d'après Gros), ***Mercury*** (*Jeanne Grey*, d'après P. Delaroche), ***Calamatta*** (la *Joconde*)[1]. En Angleterre, c'est surtout la gravure à la manière noire qui produit des œuvres remarquables avec ***Cousins*** et ***W. Reynolds***[2].

Lithographie. — A côté de la gravure, l'art nouveau de la lithographie obtient beaucoup de faveur. Si ***Desmaisons***, ***Lasalle***, ***Grévedon*** l'appliquent aux sujets familiers ou mondains, si ***Aubry-Lecomte*** et ***Sudre*** (l'*Odalisque* d'Ingres) prouvent que la lithographie peut convenir aux œuvres du dessin le plus pur, ce procédé réussit surtout à rendre les coloristes. Grâce à lui, ***Mouilleron*** a pu traduire la *Ronde de nuit*, ***Sirouy***, dans la *Justice de Trajan* et *Apollon vainqueur*, d'après Delacroix, a su saisir le caractère de peintures qui se refusaient à une reproduction suffisamment exacte par le burin. D'ailleurs, par la lithographie l'artiste peut exprimer directement sa pensée d'une manière qui permette de la reproduire à plusieurs exemplaires. Ce n'est pas là un mince mérite. Elle convient aussi admirablement au paysage. Il n'en faut pas davantage pour

1. Il faut faire une place à part à J.-F. *Piranesi* (1707-1778) et à son fils François (1748-1810), artistes originaux qui ont montré véritablement du génie dans leurs *Monuments antiques de Rome*. Leurs ruines à l'aspect grandiose, précis et fantastique à la fois sont incomparables.

2. Il faut y joindre les Suisses *Paul Girardet*, *Edouard Girardet* (les *Girondins*) et l'Allemand *Eichens* (le *Violon de Crémone*, d'après Muller). *Robinson* et *Raimbach* sont les graveurs au burin les plus recommandables de l'Angleterre.

défendre contre la photographie un art que n'ont pas dédaigné *Géricault* et *Delacroix*, qui se recommande d'artistes originaux dans les genres les plus divers, tels que *Charlet, Raffet, Achille Deveria, Alfred Johannot, V. Adam*, le paysagiste *Jul. Laurens, C. Nanteuil*, les caricaturistes *Grandville, Gavarni, Daumier* [1].

La peinture. Réaction contre David. Le romantisme. — La peinture, par les impressions diverses auxquelles elle obéit, fait mieux comprendre le mouvement général des arts. L'école de David n'avait pas tardé à tomber du côté où elle penchait. Gros lui-même se reprochait presque *Eylau* et *Jaffa*, comme des œuvres secondaires qui lui avaient pris un temps qu'il aurait dû plutôt consacrer aux Grecs et aux Romains. La jeune génération, née ou formée au milieu des troubles et des batailles, nerveuse, impatiente, exaltée, commençait à être excédée de ces Grecs et de ces Romains qu'on imposait partout à ses regards et à son oreille. Quels qu'eussent été d'ailleurs les sujets préférés par l'école académique, on était fatigué de discipline, on avait soif de libre inspiration. A la suite de Chateaubriand, un grand mouvement religieux s'était manifesté dans les lettres et ne pouvait manquer de gagner les arts. On opposait le christianisme au paganisme et on était amené ainsi à opposer le moyen âge à l'antiquité. Le brillant renouvellement des études historiques et, il faut bien le dire aussi, le succès de Walter Scott et plus tard d'Alexandre Dumas, poussaient à la recherche de la couleur locale. Enfin les littératures étrangères, l'anglaise, l'allemande, l'italienne, avec Byron, Gœthe, Schiller, Dante, le Tasse, aussi bien que W. Scott, apportaient aux imaginations françaises des éléments nouveaux[2]

1. De Lostalot, *les Procédés de la gravure*, p. 213-251.

2. On pourrait montrer que cette faveur pour le moyen âge et « l'exotisme artistique » se prépare et se manifeste déjà sous l'Empire. Jamais la musique, dans les opéras comme dans la romance, n'a plus souvent mis en scène le troubadour et le chevalier. Les romans américains de Chateaubriand

On cherchait avec passion des sujets dans *Faust, Wilhem Meister, la Divine Comédie, Don Juan, Childe Harold, Werther, Manfred,* etc. De même que David veut faire de la peinture *éloquente,* les adversaires de son école chercheront à faire de la peinture *lyrique.*

De ces divers éléments sortit ce que l'on a appelé le *romantisme.* L'on vit alors les révolutionnaires politiques se rattacher artistiquement au passé, tandis que les royalistes défendaient en art des principes qui semblent révolutionnaires. Si le romantisme était resté dans la voie que lui avait ouverte Géricault, il n'y aurait qu'à le louer. Mais le romantisme vrai, ou du moins celui qui fit le plus de bruit, ne devait pas tarder à être plus artificiel que le système auquel il s'attaquait. Il substitua une convention à une autre, l'amour prédominant sinon exclusif du moyen âge à celui de la Grèce et de Rome. Boutique pour boutique, le bric-à-brac du moyen âge était moins humain, moins vrai encore que la draperie antique. Le romantisme dégénéra bientôt, par réaction contre la règle, en idolâtrie du génie individuel, en mépris théorique de la critique et du bon sens général, pour ne pas dire du sens commun. Gœthe, qui, à la fin de sa vie, assistait à ce mouvement sans avoir rien perdu de cette largeur d'esprit qui l'intéressait à tout et lui faisait tout comprendre, Gœthe disait cependant, en s'adressant à ces novateurs : « Faites-moi sentir ce que je n'ai pas encore éprouvé ; faites-moi songer à quoi je n'ai jamais rêvé, et je vous applaudirai. Mais des cris, du tapage, ne remplaceront jamais le pathétique. »

Heureusement qu'après bien du bruit le romantisme disparut comme coterie, mais demeura comme source de l'inspiration. Il l'a en partie renouvelé. L'antiquité même a fini par y gagner. Car un romantisme plus calme, associant l'esprit d'examen à l'imagination, s'efforça de com-

plus encore Ossian et sa poésie pseudo-barbare, ont eu un succès général et donnent des sujets de tableaux et de statues

prendre le passé sous ses diverses formes et fit renaître sous nos yeux une antiquité plus vivante. Après la bataille, on s'aperçut qu'il n'y avait plus, à vrai dire, ni classiques ni romantiques et que « l'art seul était resté ».

Géricault. Le Salon de 1819. Le « Radeau de la Méduse ». — Ce qui devait être la conquête finale du romantisme, la liberté de l'inspiration et le sentiment de la vie moderne, avait apparu dès le début du mouvement, au Salon de 1819, avec le *Radeau de la Méduse,* de *Géricault,* qui reste l'œuvre la plus remarquable de la période. Géricault avait alors vingt-huit ans. Reprenant à sa manière la tradition de Rembrandt, il avait prouvé l'existence du beau dans la vie moderne, a dit avec raison M. Chesneau. La composition à la fois dramatique et pleine d'unité, l'harmonie un peu sourde, mais puissante, du tableau, coupée d'ailleurs par des notes lumineuses et des tons argentins, la profondeur de l'horizon, la couleur sinistre des vagues, l'expression pathétique des physionomies, le moment choisi par l'artiste, qui nous montre dans toute leur horreur les angoisses et les souffrances subies, mais y joint un commencement d'espérance, font de cette scène de naufrage une des œuvres capitales de l'art moderne. Cette peinture étonna; elle n'excita pas l'enthousiasme qu'elle aurait dû faire naître; mais elle ne fut pas aussi méconnue qu'on l'a dit, et obtint une première médaille. Malheureusement Géricault, affaibli bientôt par la maladie, mourut en 1824, sans avoir renouvelé cette tentative, s'occupant surtout à représenter des chevaux, chose où il excellait.

Delacroix et Ingres. — Son contemporain *Sigalon* (1788-1837) aurait pu, dans une certaine mesure, prendre sa place, et des œuvres telles que la *Vision de saint Jérôme,* où il s'inspirait de Michel-Ange, dont il devait copier le *Jugement dernier,* montrent qu'il en était capable. Mais la misère avait retardé ses débuts, et lorsqu'il parut au Salon



de 1822, il avait en face de lui *Eugène Delacroix,* qui présentait au public surpris, mais en grande partie entraîné, sa *Barque de Dante.* Delacroix (1798-1863), quoique plus jeune, prit alors la place laissée libre. Deux ans plus tard il souleva les discussions les plus vives par son *Massacre de Scio* (1824). Ses audaces, son exécution parfois incertaine et incorrecte, parfois aussi, il faut le dire, quelque chose d'inquiet, sinon de pénible, non seulement dans la facture, mais dans l'inspiration, devaient donner prise à la critique, lorsqu'elle ne voulait pas se laisser éblouir par le génie qui éclate dans ses chefs-d'œuvre. Quelque inégal qu'il se montre, on peut affirmer que Delacroix a été un des peintres les plus expressifs, les plus émouvants, un admirable coloriste, le plus grand de l'école française, et que personne dans ce siècle ne l'a dépassé dans la peinture monumentale. La partie centrale de la *galerie d'Apollon,* au Louvre, la *bibliothèque du Corps législatif,* la *bibliothèque du Sénat,* œuvres auxquelles il faudrait ajouter le *salon d'Hercule,* brûlé avec l'hôtel de ville en 1871[1], le placent à côté des Vénitiens. Eugène Delacroix a pu chercher ses inspirations dans les sentiments les plus variés de l'âme, dans les pays et dans les siècles des plus divers, dans Shakespeare, Byron, le Tasse, Gœthe, Ovide, comme dans les chroniqueurs du moyen âge[2]; dans l'antiquité païenne comme dans l'Évangile et dans la Bible : partout il a trouvé l'occasion d'œuvres éminentes. S'il s'est plu souvent

1. La décoration de l'hôtel de ville fut pour l'art du milieu du siècle ce que la décoration de l'*Opéra* et du *Panthéon* est pour les générations suivantes. On y retrouvait Ingres, avec l'*Apothéose de Napoléon,* à côté de Delacroix.

2. *La Prise de Constantinople par les croisés, la Pieta, Héliodore chasse du temple* (chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice), *la Barricade, Médée, l'Assassinat de l'évêque de Liège, Boissy-Danglas, l'Amende honorable, la Barque du Christ, Ovide chez les Scythes, Herminie chez les bergers, la Barque de don Juan, le Giaour et le Pacha, la Bataille de Taillebourg, Hamlet et le Fossoyeur, Roméo et Juliette, les Convulsionnaires de Tanger, la Mort de Sardanapale, les Foscari.* On peut remarquer qu'il n'a presque jamais traité de sujets modernes.

représenter des scènes du moyen âge, il n'a jamais voulu être un romantique classé, et s'est tenu en dehors de la coterie qui le proclamait pour son chef. Ce n'est pas un de ses moindres titres que d'avoir rendu la vie à l'antiquité, par exemple dans la *Justice de Trajan,* au



Fig. 273. — E. Delacroix. — La prise de Constantinople par les croisés.

musée de Rouen, et dans la décoration de la bibliothèque du Corps législatif, lorsqu'il développe l'histoire de la civilisation antique, depuis *Orphée* venant policer les Grecs encore barbares et leur enseigner les arts de la paix, jusqu'à *Attila* foulant aux pieds l'Italie et les arts. Eugène Delacroix n'a pas réussi dans le portrait[1].

C'est là qu'excelle au contraire celui qu'on lui op-

1. Nous ne connaissons de véritable exception que le portrait de George Sand jeune, qui a paru à l'Exposition des portraits des écrivains du siècle (1893). Mais ce n'est qu'une esquisse de petite dimension.

posa comme le chef de l'école adverse et le représentant des traditions que les révolutionnaires attaquaient. *Dominique Ingres* (1780-1867) avait été cependant d'abord un novateur. Il aimait avec passion l'antiquité, mais ne la comprenait plus comme David ; il cherchait à la fois à être plus beau et plus vrai. L'antiquité n'était pas chez lui af-

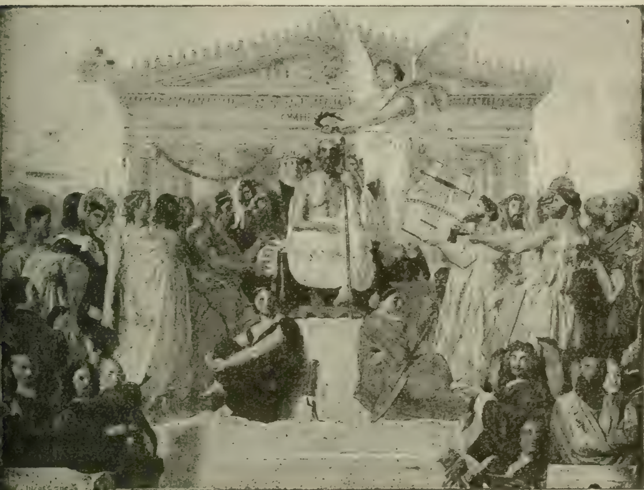


Fig. 274. — Ingres. — Apothéose d'Homère.

faire d'érudition, mais surtout de sentiment. Il avait été directement aux Grecs, les avait compris et y avait associé dès l'origine l'admiration sans bornes de Raphaël.

Après avoir donné des preuves d'une grande précocité, il obtenait à vingt et un ans le prix de Rome avec un tableau qui mérita l'admiration de Flaxman, le célèbre sculpteur anglais alors de passage à Paris, au point de faire naître chez David quelque sentiment de jalousie. David pouvait y reconnaître, en effet, autre chose que son enseignement. Ingres y montrait déjà ce qu'il devait être dans toute sa longue et glorieuse

carrière. Quoique l'unité soit le caractère dominant de cette vie, il ne faudrait pas juger le peintre d'après le despotisme de son enseignement, et moins encore d'après les déclarations violemment exclusives qu'il lançait au milieu des luttes de doctrines. En effet, Ingres avait été parfois aussi « audacieusement véridique qu'aucun des novateurs naturalistes »; de plus, il a pris des sujets de tableaux dans le moyen âge, la Renaissance, le XVIIe siècle, et même dans les temps modernes. Certes, l'auteur de *Françoise de Rimini*, de *Raphaël et la Fornarine*, de *Henri IV et ses enfants*, de *Philippe V et Berwick*, de la *Vision de Fingal*, de *Jeanne d'Arc*, de *Pie VII à la chapelle Sixtine*, n'avait pas l'imagination fermée à tout ce qui n'était pas antique. Avec la conscience qu'il mettait à toute chose, il a été un des créateurs de la couleur locale et du genre historique. Il a devancé sur ce point et dépassé en exactitude plusieurs des romantiques les plus bruyants. L'accoutrement barbare des guerriers qui apparaissent dans la *Vision de Fingal*, œuvre détruite aujourd'hui et qu'on ne connaît que par un dessin du Louvre, aurait eu de quoi plaire aux fanatiques d'*Hernani* : cette peinture a été pourtant exécutée pendant le premier empire. Lorsque parut la *Chapelle Sixtine*, ce tableau frappa surtout par la recherche du coloris. Ses portraits témoignent d'un tel souci de l'exactitude actuelle du costume, qu'ils sont déjà des documents du plus grand prix pour connaître les modes et les étoffes alors en usage. On comprend donc que les véritables artistes qui s'attardèrent plus ou moins longtemps au mouvement romantique aient été plus justes pour Ingres qu'Ingres ne l'a été pour eux, et ce n'est pas un des faits les moins intéressants de l'histoire de l'art au XIXe siècle que de constater qu'Ingres a sa place, et une place importante, dans le romantisme. Le soin de l'exactitude historique se montre particulièrement dans son œuvre cependant la plus académique, l'*Apothéose d'Homère*, où il y a comme un résumé de l'histoire du costume depuis l'antiquité jusqu'à Louis XIV.

Ingres avait raison de dire : « Le dessin est la probité de l'art; » il avait tort de le considérer, dans un tableau une fois achevé, comme devant être distinct de la couleur. Il ne tombait pas dans les excès de l'école de David, et faisait sentir fort bien,

même dans ses figures isolées, tels que ses chefs-d'œuvre de l'*OEdipe* et de la *Source*, ce qui doit distinguer la peinture de la sculpture; il a souvent une grande justesse dans le ton local. Mais il oublie trop le clair-obscur et la lumière, le rapport qui doit exister entre la coloration d'une figure et le plan où elle se trouve. Sans être dépourvu de sentiment et de passion comme suffiraient à le prouver le *Saint-Symphorien* à la cathédrale d'Autun et la *Stratonice* à Chantilly (principalement dans la figure du médecin Erasistrate), il restreint trop leur part et semble le plus souvent se les interdire. Il y a de l'idéal chez lui, mais on n'y trouve pas la fantaisie et le rêve. Qu'importe, après tout, puisqu'il a fait des œuvres admirables? S'il n'a pas peint l'*Entrée des Français à Constantinople*, il a peint l'*Apothéose d'Homère*, et ces deux toiles, placées en face l'une de l'autre au Louvre, font également honneur à l'école française. Enfin, même au plus fort de la lutte, on a rarement contesté qu'Ingres fût un portraitiste éminent. Les portraits de *M. Bertin*, de *Mme de Vaucay*, et bien d'autres sont comparables aux plus belles œuvres des temps passés.

Classiques. H. Flandrin. — Un grand nombre de peintres de talent suivent de plus ou moins loin les inspirations qui dominent l'âme et le talent d'Ingres : *Jérôme Langlois* (1779-1838; *Cassandre implorant Minerve*); *P. Drolling* (1786-1857; la *chapelle de Saint-Paul* à Saint-Sulpice); *Brune* (1810-78) et *Vauchelet* (ancienne salle des séances du Sénat); *Auguste Couder* (1789-1873; *le Lévite d'Éphraïm*), *Abel de Pujol* (1785-1861; *Saint Étienne*); *Court* (1795-1865; *les Funérailles de César*); *Vinchon* (1789-1855; *les Volontaires de 1792*), *Signol* (1804-92; *la Femme adultère*); *Auguste Hesse* (1795-1869; *l'Évanouissement de la Vierge*); *Alex. Hesse* (1806-79) neveu d'Auguste H. (*peintures à Saint-Gervais, les Funérailles de Titien*); *Léon Cogniet* (1794-1880; *Marius à Minturnes, le Massacre des Innocents, les Saisons*, à l'ancien hôtel de ville); *Lazerges* (*la Vierge au pied de la croix*); *Caminade* (1783-1862; *la Mort de la Vierge*); *Amaury-Duval* (1808-1885; peintures à Saint-Gervais); *Mottez* (1809-97) et *Biennoury* (1823-93) qui imitent les peintres de Pompéi aux plafonds du Musée des antiques; *Landelle* (né en 1821; *Pressentiment de la Vierge*); *Eug. Roger* (*le Corps de Charles le Téméraire retrouvé*);

Delorme (1783-1859; *Mort de Léandre*, Arles); *Mauzaisse* (1784-1844; plafonds et portrait de sa mère, au Louvre). Parmi les contemporains d'Ingres, un seul, trop oublié, put, dans l'école classique, être mis quelquefois à côté de lui, *Heim* (1787-1865), l'auteur du *Massacre des Juifs* (Louvre), du *Martyre de sainte Juliette et de saint Cyr* (à Saint-Gervais) et d'une toile d'un genre tout différent, particulièrement intéressante pour l'histoire de l'art, *la Distribution des récompenses à la suite du Salon de 1824*, un des meilleurs tableaux de chevalet de la Restauration. Ingres est loin d'avoir exercé la même influence que David. Parmi les peintres qui se rattachent à l'école classique, les noms qui précèdent montrent que plus d'un inclina vers la facilité des Carraches et ne se refusa même pas quelque incursion dans le camp romantique.

Ingres transmit son talent de portraitiste à son élève préféré *Hippolyte Flandrin* (1809-1864), qui l'emporta sur lui par le sentiment religieux. A cet égard il est le premier artiste de son temps; car chez lui un talent supérieur, fidèle à la tradition, mais ennemi de toute convention routinière, s'appuie sur une conviction profonde qui n'a pas besoin d'un archaïsme intempestif pour s'affirmer. Ses principaux titres sont la décoration de Saint-Germain-des-Prés — que la mort interrompit lorsqu'elle était presque complète et que son frère Paul acheva avec un pieux respect de sa mémoire — et celle de Saint-Vincent-de-Paul, où les saints et les saintes marchant vers le Sauveur forment comme un nouveau cortège de Panathénées, dignes d'un Parthénon chrétien [1]. A Saint-Vincent-de-Paul le chœur avait été peint par *Picot* (1786-1868), plus connu par *l'Amour et Psyché*. *Léon Bénouville* (1821-59), dans son

1. Le transept de gauche de Saint-Germain-des-Prés a été peint par *Séb. Cornu*, de l'école de Lyon, comme Périn et Orsel, *Chenavard*, *Mich. Dumas*, *F. Clément* (*mort de César*), comme le peintre de genre *Bonnefond* (1790-1860). Donnons aussi un souvenir à *Ducornet* (1806-1856) qui, né sans bras, se servait de ses pieds pour peindre et n'en exécuta pas moins de grandes compositions qui furent justement récompensées ou remarquées au Salon, entre autres *St Denis prêchant dans les Gaules* (église Saint-Louis-en-l'Ile).

St François d'Assise bénissant sa ville natale, semble avoir retrouvé la pure inspiration de Lesueur. Il y a là la même simplicité de composition que dans les œuvres de *Victor Orsel* (1795-1850) ou de *Périn* (1798-1875; peintures à N.-D.-de-Lorette) mais sans la convention qui les dépare. *Chenavard* (1808-1895) se proposa de retracer l'ensemble de l'histoire de l'humanité dans une suite de compositions destinées au Panthéon (auj. à Lyon). Il est par l'originalité, la puissance et l'ingéniosité de la conception, l'émule de Kaulbach. *Auguste Glaize* (1807-93) a fait une remarquable peinture du même genre dans *le Pilori*.

Romantiques. A. Scheffer. — *Ary Scheffer* (1795-1857), le plus célèbre des romantiques après Delacroix, rappelle aussi l'école allemande par ses efforts pour traduire sur la toile les impressions les plus délicates et les plus subtiles de l'âme humaine. Mais il est plus touchant et plus clair. Il a fait des portraits remarquables (la *reine Marie-Amélie* à Chantilly, *Talleyrand*). On le connaît surtout par ses petits sujets de sentiment, tels que la *Veuve du soldat*, et par ses compositions tirées de Byron, de Dante ou de Gœthe, sa *Françoise de Rimini*, ses *Mignons*, sa *Médora*, ses *Marguerites*, que la gravure a popularisées. La postérité estimera peut-être davantage ses tableaux religieux, d'une expression pénétrante et parfois nouvelle, *le Christ consolateur* et *le Christ rémunérateur* (au Musée Fodor, Amsterdam), *St Augustin et Ste Monique* (Louvre), *l'Enfant charitable* (Nantes), et même *les Douleurs de la terre en s'élevant vers le ciel se changent en espérances et en béatitudes*. Une de ses toiles les plus pathétiques, *les Femmes souliotes*, rappelle l'insurrection grecque qui inspira souvent nos poètes et nos artistes.

Parmi les peintres qui se rattachent au mouvement romantique, on distingue : *Clément Boulanger* (1805-42); *Louis Bou-*

langer (1806-67), l'ami de Victor Hugo, qui assagit plus tard sa manière (1798-67); *Camille Roqueplan* (1802-55); *Léon Riésener* (1808-1878), *Henri Scheffer* (1807-72), frère d'Ary Sch. (*Charlotte Corday*); *Gigoux* (1806-94; *Mort de Léonard de Vinci*); *Debon* (1807-72; *Bat. d'Hastings*, mus. de Caen); le chef d'escadrons d'artillerie *Penguilly L'Haridon* (1811-72), peintre original et d'un pinceau très sûr, qui aime à encadrer ses sujets militaires et ses scènes de la vie de Don Quichotte dans des paysages rocheux plein de caractère; *Gendron* (1818-81; *la Voix du torrent*, *Scènes florentines*); *Trutat*, mort en 1848 à vingt-quatre ans (étude de femme, Louvre); *Adrien Guignet*, aux couleurs bitumineuses, mort à 37 ans en 1854, qui aime les barbares et les bandits. *Champmartin* (1797-1883), l'auteur de la *Prédication de St J.-B.* à Saint-Thomas-d'Aquin, portraitiste qui eut beaucoup de vogue (*Mme de Mirbel*), est aujourd'hui trop oublié. Trois artistes ont eu surtout des succès retentissants : Couture, Muller, E. Dévéria. *Couture* (1815-79), dans son *Orgie romaine*, rappela la belle ordonnance de Véronèse; mais avec le respect des convenances historiques et en donnant à son œuvre une signification symbolique dont le Vénitien se serait peu soucié. *Eugène Dévéria* (1805-85), dans la *Naissance d'Henri IV*, d'une composition agréable et habile, se rapproche davantage du coloris de l'auteur des *Noces de Cana*. Mais ce fut pour Dévéria comme pour Couture des succès sans lendemain. *Eugène-Louis Muller* (1815-92), auquel on ne peut refuser le pathétique, soutint mieux, par son *1814*, ses peintures au *Pavillon Denon*, *Madame Mère*, la vogue qui avait accueilli sa *Lady Macbeth* et son *Appel des dernières victimes de la Terreur*. Deux élèves d'Ingres, *Ziégler* (1804-56; abside de la *Madeleine*), *Théodore Chassériau* (*le Tepidarium*, les décorations du chœur de *Saint-Philippe-du-Roule* et de l'ancien palais du *Conseil d'État*) s'efforcèrent d'unir au sévère enseignement de leur maître la recherche du pittoresque comme de la couleur et y réussirent. *Chassériau*, mort à trente-sept ans, en 1856, eut le temps encore de faire des incursions en Orient, et contribua au succès de l'orientalisme [1].

1. On peut en rapprocher *Alexandre-Évariste Fragonard* (1783-1850), fils d'Honoré Fr., qui, quoique élève de David, aima les colorations brillantes et les sujets modernes (*François Ier armé chevalier*, plafond du Louvre). Il a pratiqué aussi la



Fig. 275. — Decamps. — L'École turque.

Orientalisme. Decamps. Marilhat. Delacroix. — L'orientalisme a été une heureuse acquisition pour notre école. L'expédition d'Égypte, de 1798, où des artistes aussi bien que des savants avaient accompagné l'armée, attira l'attention sur le pays du soleil et des rêves. Mais l'école française se préoccupait peu alors de la couleur pour elle-même et le pittoresque proprement dit n'était chez elle qu'un souci secondaire.

L'insurrection grecque, et les guerres d'Algérie qui suivirent arrivèrent dans un meilleur moment. Les artistes cherchaient les effets de lumière et voulaient du nouveau : l'Orient leur en offrit avec prodigalité. *Decamps* (1803-1860) se plaça à la tête des orientalistes et fut à vrai dire celui qui constitua le groupe. Il représenta avec un égal talent la nature et les hommes dans l'*Ecole turque*, le *Corps de garde*, le *Supplice des crochets*, et aussi ses scènes bibliques : *Eliezer et Rebecca*, *Joseph vendu par ses frères*. Exécutant d'une habileté prestigieuse, maître coloriste, il recherchait surtout l'effet et lui sacrifiait le reste [1]. Son Orient est heurté : il présente toujours des oppositions violentes d'ombre et de lumière. *Marilhat* (1811-1847), qui est plutôt un paysagiste, nous apporte un orient tout différent : calme, avec une lumière uniforme et inexorable [2] (*mosquée du Sultan Hakem* au Caire, *vue de Balbek*). Il

sculpture et a exécuté le fronton de la Chambre des députés qui remplaça celui du temps de l'Empire, et fit place à son tour en 1841 à celui qu'on y voit aujourd'hui, œuvre de Cortot. — Le romantisme donna chez nous une impulsion décisive au genre expéditif de l'*Aquarelle* que pratiquèrent les plus grands artistes de l'école, *Géricault*, *Decamps* et plus spécialement *E. Lami*, *E. Isabey* et *Papety* (1815-45), plus connu par son grand tableau *le Rêve de Bonheur* (Compiègne). Le romantisme trouve un beau champ pour se développer dans la décoration théâtrale. Rien n'est plus romantique que les décorations de la *Muette*, de *Guil. Tell* et de *Robert le Diable* par *Ch. Ciceri*, qui a des émules dans *Séchan*, *Philastre*, *Cambon*, *Thierry*, *Diéterle*.

1. Decamps n'a pas été qu'un orientaliste et il faut rappeler, dans deux styles bien différents, d'une part sa *Bataille des Cimbres* et ses scènes de la *Vie de Samson*, de l'autre ses *singeries* et ses caricatures contre le gouvernement de Louis-Philippe.

2. Ce n'est pas le lieu de discuter ici laquelle de ces deux interprétations de l'Orient est la meilleure.

mourut à trente-six ans étant déjà un maître. Delacroix fait avec les sujets orientaux de la grande peinture, même lorsque le sujet n'a rien d'historique (*Femmes d'Alger*, *Noce au Maroc*, *les Convulsionnaires de Tanger*).

Courdouan et *Tournemine* (1814-73), d'un coloris brillant et clair, nous conduisent en Asie Mineure et en Égypte comme en Algérie. *Jules Laurens* (1825-1901) va jusqu'en Perse. *Dehodencq* (1822-92) a quelque chose de la puissance de Delacroix, mais sans son harmonie, dans ses scènes empruntées, comme celles de son modèle, au sauvage Maroc. A peine est-il besoin de dire que l'Orient des artistes et des littérateurs n'a qu'un rapport éloigné avec l'orient des géographes, et que, pour eux, quelle que soit sa situation par rapport à nous, l'Orient est tout pays où l'on peut trouver des cavaliers enturbannés, des harems, des mosquées et du soleil.

Le paysage. Paul Huet. Corot. Théodore Rousseau. — Au début de la Restauration le paysage historique avec *Victor Bertin* et ses élèves possède toute la faveur du gouvernement comme du public. Cependant il commence à être moins formulaire à se « naturaliser » et à s'animer avec *Ch. Rémond* (1795-1875) qui a décoré le château de Foucaucourt près Péronne, *Pernot* (1794-1865), *Turpin de Crissé* (1782-1859). D'autre part on voit se constituer avec *Watelet* (1780-1866) un paysage plus varié, plus amusant, plus rustique, avec chalets, cascades, moulins, ponts sur torrents, pins frappés de la foudre, etc., paysage aussi vrai, si l'on veut, que les paysans de Greuze, mais qui ne l'est pas davantage et est au paysage historique ce que Greuze est à Boucher. Enfin des isolés essayaient contre le goût dominant des protestations encore peu remarquées. *Bruandet* († 1803), déjà sous Louis XVI, vivait « en sanglier » dans la forêt de Fontainebleau et, prenant pour guide Ruysdael, revenait simplement à la nature, s'efforçant de la rendre telle qu'il la voyait. Plus tard *George Michel* (1767-1847), négligeant plus encore les « fabriques », faisait surtout consister le paysage dans l'étude des terrains et du ciel : il

prenait ses modèles à Montmartre, qui était alors en pleine campagne, campagne peu engageante, il faut le reconnaître[1]. G. Michel, malgré sa lourdeur, malgré l'insignifiance des sujets, est un précurseur. En somme les tentatives de Bruandet et de Michel lui-même avaient consisté en intentions plus qu'en actes décisifs. Aussi la rénovation risquait-elle d'échouer complètement ou de ne pas aboutir de longtemps encore, lorsque parurent trois artistes créateurs, Paul Huet, Corot, Th. Rousseau. L'école de paysage qui se forma alors et qui a conservé tant d'éclat est une des gloires les plus indiscutables du XIXe siècle. Les beaux jours de la Hollande étaient revenus.

Paul Huet (1809-1863) fut le véritable initiateur. Les dates prouvent qu'il n'attendit pas l'exemple de Constable pour réagir contre l'école académique (expos. particulière en 1822). P. Huet est le romantique du paysage; mais un romantique consciencieux et pondéré, ennemi de tout charlatanisme[2]. La nature est son inspiratrice exclusive; mais il l'aime assez pour ne pas hésiter à choisir ses sites et à les composer afin de la rendre plus belle et de lui donner une vérité plus générale. Il la pénètre de son sentiment intime, soit qu'il nous représente l'*Inondation de Saint-Cloud* à l'aspect tragique avec ses eaux bourbeuses et son ciel orageux, soit qu'il nous invite à nous réfugier dans la verte tranquillité de ses *Sous-bois*. C'est aussi par cette sincérité de sentiment que *Corot* (1796-1865) rend la vie au paysage historique, répand partout une poésie naïve et délicate, une lumière douce qui, enveloppant les êtres et les choses, va se perdre dans l'infini de l'horizon. C'est ainsi que, suivant son expression, il peut introduire, tout naturellement, « de petites

1. H. Fragonard annonce aussi l'école nouvelle dans quelques paysages où il montre une simplicité et une sincérité qui ne lui sont pas habituelles. Remarquons les vues des environs de Paris de *Louis Moreau* († 1804), frère du dessinateur.

2. On peut aussi retrouver, par exemple dans la silhouette de ses arbres, des souvenirs de Watteau, et c'est en partie par là qu'il ressemble aux Anglais qui, eux aussi, se souvenaient de Watteau, que nous avions oublié.



Fig. 276. — Corot. — Environs de Paris.

nymphes dans les bois de Ville-d'Avray »[1]. *Théodore Rousseau* (1812-1868), s'il n'atteint pas la poésie de ses deux rivaux, a plus de solidité et d'autorité : c'est le maître. Tout en laissant fuir le regard sur des terrains variés, vers des lointains lumineux, il donne aux arbres une vie et une personnalité bien méritées par le plus important des éléments vivants du paysage. Il plaça son quartier général aux environs de Paris, autour de Fontainebleau. Grâce à lui Barbizon, puis Marlotte devinrent de véritables colonies de paysagistes.

Jules Dupré (1811-1889) est celui qui approche le plus de Rousseau ; sans l'imiter précisément, il marche d'un pas égal. *Diaz* (1808-76), qui a peint des scènes de genre agréables et superficielles (*Bohémiens, la Fée aux joujoux*), restera par des paysages éminents d'une grande puissance d'effet; mais il n'a pas la maîtrise, la conscience et la clarté de Rousseau. *Achard* (1807-1884) mériterait d'être plus apprécié et l'aurait été, si ce provincial n'avait pas volontairement vécu à l'écart. Après avoir reproduit les sites de sa province natale, le Dauphiné, il découvrit les Vaux-de-Cernay, dans la vallée de Chevreuse. Avec eux, *Camille Flers* (1802-1806), un des premiers qui ait pris part au mouvement nouveau, le méticuleux *Delaberge* (1808-1842; *Arrivée de la diligence dans un bourg de Normandie*), le noble et consciencieux *Cabat* (1812-93), *Charles Leroux* (1814-95), un des meilleurs élèves de Rousseau[2], *Eugène Lavieille* (1820-88), qui aime les effets de nuit, *Loubon* (1809-63), imitateur de Decamps, *Jules André* (1804-69), *Thiénon*, *Thuillier* (1799-1858), *Dagnan* (1794-1873), *Cibot*, *Lambinet* (1816-77), *Jules Coignet* (1801-1879), *Siméon Fort* (1793-1861), surtout aquarelliste et aussi un peintre militaire, *Desjobert*, *Eugène Ciceri* (1813-90), *Gaspard Lacroix*, *Giroux*, *Lapito*, *Wyld* (1806-89), anglais d'origine (*le mont St-Michel*), surtout *Français* et *Harpignies*, dont les œuvres les plus importantes appartiennent plutôt à la période suivante, montrèrent ce que la diversité du

1. Nous n'avons pas ici la place de distinguer les diverses manières de Corot.
2. Charles Leroux fut longtemps député de la Loire-Inférieure.



Fig. 277. — Théodore Rousseau. L'Allée des Châtaigniers.

sentiment individuel pouvait apporter de variété délicate ou puissante, poétique ou spirituelle à la représentation de sites analogues. Corot avait fait voir comment le paysage mythologique même pouvait être renouvelé. Le paysage classique, qui s'inspire volontiers de l'Italie, peut continuer la lutte, en se rajeunissant par l'acceptation de l'influence nouvelle, avec *Édouard Bertin* (1797-1871), *Paul Flandrin* (1811-1902), *A. Desgoffes* (1805-82; toiles remarquables au musée de Montauban), *Caruelle d'Aligny* (1798-1870; *Prométhée*, *Villa Italienne*, Louvre), *Lanoue* (1812-72), *Anastasi* (1819-89), *Mme Sarrazin de Belmont*, *Lecointe* (*le Figuier maudit*), *Achille Benouville* (*le Colisée*, *vues des Pyrénées*), etc., sans parler de peintres d'architecture comme *Ouvrié* (1806-80), *Joyant* (1803-54; *Vues de Venise*), *Ricois*, *Dauzats* (1804-68), *Sebron*.

Animaliers. — Nous avons alors des animaliers éminents qui sont le plus souvent d'admirables paysagistes. On ne sait ce qu'il faut estimer le plus, dans *Troyon* (1813-65), des terrains et du ciel ou des animaux qui les animent (*Bœuf se rendant au labour*, toile considérable de 2 m. 60 sur 4, et *le Retour à la ferme*, de dimensions presque égales, Louvre). Il l'a emporté sur son prédécesseur *Brascassat* (1804-1867) qui est trop soigné, pas assez rustique, mais connaît au moins aussi bien que lui la structure de ses modèles (*Combat de taureaux*, Nantes). *Rosa Bonheur* (1822-1899), presque dès ses débuts, devenait pour eux une rivale par son *Labourage Nivernais* (Salon de 1849). Citons encore le peintre des bergeries et des basses-cours, *Ch. Jacque* (1813-94); les peintres de sport et de chasse, *Alfred de Dreux*, *Jadin* (1805-82), *Mélin* (1815-86), *de Lansac*, *Paul Gélibert*. *Ph. Rousseau* (1807-87) traite la peinture d'animaux dans le genre décoratif (*les Cigognes faisant la sieste*) ou spirituel (*le Rat retiré du monde*) et est supérieur dans la nature morte.

La peinture de fleurs, depuis la mort de *Van Spaendonck* (1756-1839), a pour principal représentant *Saint-Jean* (1808-60), qui, élève de l'école de Lyon, sait concilier le sentiment décoratif avec la vie individuelle de la plante et veut aussi donner à ses tableaux l'intérêt du sujet (*la Vierge aux roses*, Louvre; *l'Offrande à la Vierge*, Lyon). Le caractère décoratif domine davantage dans *Chabal-Dussurgey* et *Reignier*,

également élèves de Lyon, et dans *Gronland*. *Jacobber* (1786-1863), qu'on opposa à Saint-Jean, est plus lourd et d'un coloris moins juste.

La peinture de marine cite *Gudin* (1802-80), bien inégal, bien mauvais parfois, mais qui a fait sentir par son pinceau la lourdeur, la force d'impulsion et la profondeur des grandes vagues du large comme on ne l'avait pas fait avant lui, *Eugène Isabey* (1803-86), fils du miniaturiste, qui y introduit sa touche vive, spirituelle et exacte, ainsi que la verve de ses brillantes scènes historiques, de ses tableaux rustiques et de ses aquarelles, *Mozin*, *Lepoittevin* (1806-70; *le Vengeur*), *Tanneur*, *Morel-Fatio*, *Henri Place*, *Durand-Brager*, *Aiguier*.

Les peintres de l'Italie. Léopold Robert. — Un groupe d'artistes passionnés pour l'Italie alla y chercher autre chose que son passé, et nous représenta l'Italie elle-même avec sa population de paysans et de pêcheurs. *Léopold Robert* consacra tout son talent à ces sujets (*la Fête de la madone de l'Arc*, *les Pêcheurs de l'Adriatique*). *Schnetz* (1786-1880) leur dut ses meilleurs succès (*l'Inondation*, *le Vœu à la madone*). *Hébert* (1817) y a ajouté une poésie mélancolique et un style très élevé (*la Malaria*, *les Filles d'Alvito*). Dans son tableau intitulé *le Repos*, *Henri Lehmann* (1814-82), l'auteur des *Océanides*, l'auteur des peintures de la salle du trône au Luxembourg (deux grands sujets synoptiques sur l'histoire de France) et de la salle des fêtes à l'ancien hôtel de ville, se montre leur émule [1].

Portraitistes. — *Lehmann*, ainsi qu'*Amaury-Duval*, a fait de beaux portraits dans un sentiment analogue à celui de Flandrin (Monseigneur Darboy, Mme Arsène Houssaye). *Bonnegrace* (1812-82), *Champmartin* ont moins de style et plus de fermeté. *Pérignon* (1806-82), *Claude-Marie Dubufe* (1789-1864) et son fils *Édouard D.* (1819-83),

1. Né à la Chaux-de-Fonds en 1794, L. Robert se suicida à Venise en 1835 (voir le salon de 1836 par Al. de Musset). Léopold Robert avait eu des prédécesseurs comme *Ph. Vleugels* (1669-1737). On peut joindre à son groupe *Elzidor Naigeon* et *Bodinier*, qui a laissé une bonne partie de ses œuvres au musée d'Angers.

Winterhalter (1806-73) jouissent de la vogue mondaine et peignent les femmes à la mode. Ils sont aujourd'hui trop dédaignés [1].

Gustave Ricard (1823-73), un peu oublié aussi, voit au contraire sa réputation renaître et c'est justice. Car il joint à une interprétation sérieuse et élégante du modèle un coloris qui dénote l'étude de Titien et de Rembrandt. Le public l'estimerait davantage s'il connaissait le plafond qu'il a peint chez le duc de Chartres.

Pastellistes et miniaturistes. — Le pastel, poétique et sentimental avec *Vidal*, mondain avec *Gratia* et *Brochard*, d'une couleur brillante avec *Tourneux*, est plus sobre et plus ferme avec *Galbrun*. Le peintre verrier *Maréchal* (1800-70), comme l'avait déjà fait Callet, exécute par ce procédé de grands tableaux (*Galilée*). La miniature, qui n'est encore que médiocrement menacée par la photographie naissante, compte des artistes remarquables tels que *Duchesne* (1770-1856; portraits de la famille royale d'Orléans), *Maxime David* (1798-1870; portraits *d'Abd-el-Kader*), *Rochard* (1788-1872), *Mme de Mirbel* (1796-1849), *Mlle Juliette de Bourges*, *Mlle Mutel*, *Mme Monvoisin* (née Domenica Festa), *J.-B. Hesse* (1781-1849), *de Pommayrac* (1810-80), *Passot*, *Meuret* et surtout *Mme Herbelin* (1820-1904).

Horace Vernet et la peinture militaire. Raffet, Charlet. Le musée de Versailles. — En dehors des luttes de doctrines, *Horace Vernet* et *Paul Delaroche* durent à l'ensemble de leurs qualités et à leur conformité de goût avec la moyenne du public une réputation qui se maintint longtemps sans orage, mais qu'ils devaient payer plus tard par un dédain peu justifié. *Horace Vernet* (1789-1863), fils de Carle Vernet et petit-fils de Joseph Vernet, n'a pas dans

1. Nous croyons cependant que Winterhalter revient en faveur auprès des artistes. Il ne faut pas oublier qu'Édouard Dubufe a fait aussi des œuvres considérables (le *Congrès de Paris*, 1856, et le grand triptyque de l'*Enfant prodigue*).

ses batailles le sentiment épique de *Gros*, que l'on retrouve dans le dessinateur *Raffet* (1804-1860), dont de simples lithographies, *le Dernier carré*, *la Revue nocturne*, sont

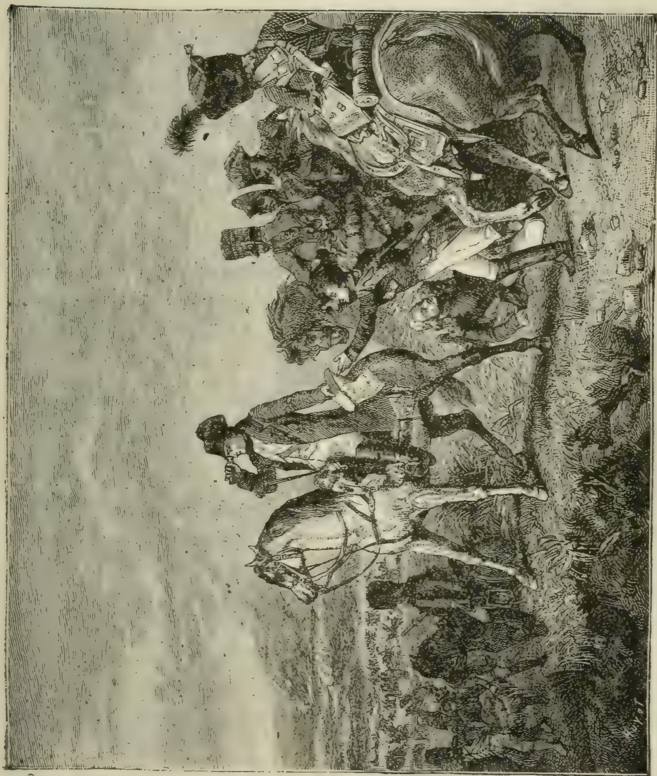


Fig. 278 [1]. — Horace Vernet. Bataille de Wagram (Versailles).

vraiment de grandes œuvres; il n'a pas la pénétration psychologique de *Charlet* (1792-1845) pour rendre la physionomie du troupier. Mais combien pourrait-on nommer de

1. Gravure extraite de *Napoléon et son temps*, par R. Peyre (Didot, édit.).

peintres militaires qui lui soient supérieurs? Où trouver une exécution plus spirituelle et, dans ses meilleures œuvres, une composition plus habile et plus claire? N'oublions pas que, lors de l'exposition universelle de 1855, les artistes étrangers les plus éminents admirèrent surtout en lui la qualité qu'on lui a souvent le plus obstinément refusée, l'originalité [1]. Le musée de Versailles, consacré par Louis-Philippe, en 1837, à toutes les gloires de la France, ouvrait une vaste carrière à la peinture de bataille. Après H. Vernet les peintres qui se distinguèrent le plus à Versailles furent *Bouchot* (1800-42), auteur de la *Bataille de Zurich,* du *18 Brumaire* qui a été transporté au Louvre, des *Funérailles de Marceau*, au musée de Chartres, et de *Bonaparte franchissant le col de Cadibona*; *Schnetz* (*Bat. d'Ascalon* et *de Rocroy*); *Léon Cogniet* (*Valmy*); *Philippoteaux* (*Rivoli*); *L. Couder* qui n'a pas à se plaindre d'aborder après les sujets antiques des sujets modernes (*Lawfeld*, le *Serment du jeu de paume*), *Charles Larivière* (1798-1876; *le Siège de Rhodes*); *Steuben* (1788-56; *Ivry*); *Alaux* (1786-1864; *Denain*); *H. Lecomte*, *Gosse*, *Franque*, *V. Adam* (1801-66), *Penguilly* (*Combat des Trente*). *Hipp. Bellangé* (1800-66), auteur de la *Bataille de Wagram* (Versailles) et de la *Charge de Kellermann à Marengo* (musée de Rouen), s'est surtout distingué comme peintre d'anecdotes militaires (*les Deux Amis*, *le Salut d'adieu*).

Paul Delaroche. Meissonier. Peinture de genre. — *Paul Delaroche* (1797-1856) s'est aussi essayé dans la peinture militaire (*Prise du Trocadéro*, *Charlemagne franchissant les Alpes*). Mais on retiendra surtout son nom à cause de l'*Hémicycle de l'École des beaux-arts*, où il a réuni dans une Assemblée idéale les artistes célèbres de tous les

1. Œuvres caractéristiques d'H. Vernet : *Moncey à la barrière de Clichy*, *Assaut de Constantine*, *Wagram*, *la Smalah*, *Bouvines*; *Fontenoy*, son chef-d'œuvre; *le Chien du régiment*, *le Cheval du trompette*, *Raphaël et Michel-Ange*, scènes de *brigands romains*, *portrait du frère Philippe*. Il a un des premiers traité les scènes bibliques en manière d'orientales (*Judith*, *Eliezer et Rebecca*).

temps, et de ses tableaux de genre historique, où il se plaît surtout à représenter des scènes émouvantes ou tragiques (*la Mort de Jeanne Gray*, *la Martyre chrétienne*, *l'Assassinat du duc de Guise* à Chantilly, *les Girondins*). Il fut, comme on l'a dit, le Casimir Delavigne de la peinture. Le rival de P. Delaroche dans le genre historique est *Rob. Fleury* (1797-1830; *le Colloque de Poissy*, *Un Autodafé*). Déjà, sous le règne de L.-Philippe, *Meissonier* (1815-90) avait exposé le *Liseur*, les *Joueurs d'échecs*, œuvres d'une science impeccable, où le pinceau, d'une sûreté et d'une précision exceptionnelles, sait garder de la liberté dans l'exécution de figures de toute petite dimension reproduites cependant dans le détail. Il se surpassait à l'exposition universelle de 1855 par la scène dramatique de la *Rixe*. Il devait grandir encore et nous le retrouverons.

La peinture de genre qui convient à une société où la bourgeoisie domine n'a pas cessé d'être en faveur depuis l'empire. *Charles Comte* (1816-96), le peintre des Valois et des Guises, les coloristes spirituels *Eugène Lami* (1800-91) et *Isabey* déjà cités, *Henri Baron* (1817-85), plein de verve dans ses scènes vénitiennes, le romantique *Claudius Jacquand* (1805-78), *Poterlet* (1802-35), *Lechevalier-Chevignard*, *Gide* (1822-90), *Faustin Besson* (1821-82), *Pignerolle*, *Plassan* (1817-1903), *Vetter*, *Vattier* (1800-69), *Ed. de Beaumont* (1815-88), *Beaume* cultivent le genre historique. Dans la représentation de la vie de leurs contemporains (populaire ou mondaine) se distinguent *Destouches*, dont la facture aimable rappelle Greuze (l'*Amour médecin*) avec plus de simplicité; *Vigneron* (1789-40 ?), trop oublié, dont le *Duel*, *le Soldat laboureur*, *l'Exécution militaire* furent populaires; *Tassaert* (1800-74), vraiment pathétique dans la *Famille malheureuse*; le spirituel et sentimental *Compte-Calix* (*le Retour des Hirondelles*, *le Chant du Rossignol*); *Adolphe Roehn* (1780-1867) et son fils *Alphonse* mort avant lui (1799-1864); *Armand Leleux* (1818-85); *Grenier de Saint-Martin*; le consciencieux et correct *Fortin* (1815-65); *Édouard Frère*, le plus connu du groupe qu'on a appelé l'école d'Ecouen; *Garbet*,

pauvre employé de ministère qui se montre un vrai peintre aussi bien dans les paysages que dans les personnages d'une grande réalité de sa *Foire de Saint-Germain*; *Duval-Lecamus* (1790-1854); *Chavet*; *Fauvelet*; l'acteur *Geffroy* qui a représenté, groupés au foyer du théâtre, ses camarades de la Comédie-Française, etc. *Antigna* a peint en grandeur naturelle et de façon impressionnante l'*Incendie* d'une maison de village. Citons encore ici *Winterhalter* pour sa réunion florentine intitulée le *Décaméron*, qu'il a imitée plus tard dans son tableau de l'*Impératrice Eugénie entourée de ses dames d'honneur*. *Adolphe Leleux* (1812-91), *Trayer* consacrent surtout leur pinceau à la Bretagne. *Bonvin* (1817-87), dans ses calmes et robustes peintures représentant surtout des intérieurs de couvent, dépasse Granet et approche des Hollandais. *Eugène Giraud* (1806-81), qui déploie toute sa verve dans les scènes espagnoles, fut plus populaire par ses sujets confinant à la caricature (*Permission de dix heures*). Il en est de même de *Biard* (1798-1882; *Convives en retard*) qui, d'autre part, a été le peintre attitré de l'histoire anecdotique de la marine française (*Duquesne à Alger*, *Du Couédic recevant les adieux de son équipage*). Grand voyageur, il a pu nous représenter des sujets pris au Spitzberg, comme au Brésil.

Caricaturistes, illustrateurs. — La caricature a, à cette date, une valeur artistique exceptionnelle. *Daumier* (1808-79), psychologue amer mais pénétrant, dessinateur savant et large, souverainement expressif, a fait aussi des peintures que les musées recherchent aujourd'hui (*Don Quichotte*, *les Voleurs et l'âne*, figure allégorique de la *République*). *Gavarni* (1802-66), mondain, élégant, subtil, est encore plus un moraliste qu'un dessinateur, et ses œuvres seront un document précieux pour les historiens et les philosophes. *Grandville* (1803-47) a moins de facilité et de verve, mais on n'a pas oublié ses *Animaux peints par eux-mêmes* auxquels il donna une suite d'un caractère tout différent et d'une poésie un peu fade, les *Fleurs animées*[1].

1. Plus même que la littérature, la caricature crée des types et les rend popu-

Grandville s'est fait aussi un nom comme illustrateur des fables de La Fontaine et des chansons de Béranger. L'illustration, favorisée par le romantisme, est alors très florissante avec *Tony Johannot* (1803-52; Don Quichotte, Molière), *Gigoux* (Gil Blas), *Alfred Johannot* (1800-37), *Achille Dévéria* (1800-57), *Cel. Nanteuil* (1813-73), *Lécurieux*, *Staal*, *Ed. Frère*, *Raffet*, *Desenne*, *Marckl*, etc. Le libraire Curmer groupe autour de T. Johannot, pour sa magnifique édition de *Paul et Virginie*, Meissonier, Français, P. Huet, Steinheil, Brascassat, E. Isabey, Marville.

Exposition universelle de 1855. — On voit donc quelle activité en tout genre manifestait l'art français au temps où Ingres et Delacroix en occupaient les sommets. Ingres et Delacroix ont été les derniers chefs d'école. Ils apparurent comme tels, non seulement à la France, mais à l'Europe entière, lors de l'exposition internationale ouverte à Paris en 1855. L'exposition universelle de 1855 est la première où les beaux-arts aient été appelés. C'est donc un événement considérable dans l'histoire artistique.

CHAPITRE V

L'ART DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

Persistance de la supériorité de l'art français. — Réalisme. Courbet. — Impressionnisme. Manet. Fantin-Latour. Henri Martin. Besnard. Carrière. — La Tradition. Cabanel. Bouguereau. Baudry. Lenepveu. — Jean-Paul Laurens. Bonnat. Carolus Duran. Roybet. — Histoire et portraits. Jules Lefebvre. Henner. Chartran. Cha-

laires. Les dessins de Daumier bien plus que la pièce de l'*Auberge des Adrets* ont « réalisé » Robert Macaire. Mayeux doit son existence au crayon de *Traviès* (1804-59), Joseph Prudhomme au crayon plus qu'aux œuvres théâtrales d'*Henri Monnier*. Donnons aussi un souvenir aux scènes bourgeoises de *Pigal*, et rappelons que le vrai nom de Gavarni était Paul Chevalier.

plin. Paul Dubois. Ferrier, Morot. — Peintres de la vie rurale et de la vie populaire. Bastien Lepage. J.-F. Millet. Jules Breton. Lhermitte. Roll. Ribot. Brion. — Le Paysage. Daubigny. Harpignies. Français. Chintreuil. Cazin. — Le paysage impressionniste. — Les Peintres de marine. — Les Animaliers. Rosa Bonheur. Vayson. — La Nature morte. Vollon. — La peinture exotique. L'Orientalisme. Fromentin. Belly. Regnault. Benjamin Constant. — Peinture de genre. Gérôme. Meissonier. — Peinture militaire. Yvon. Pils. Detaille. Deneuville. — Idéalisme. Peinture monumentale. Puvis de Chavannes. — Peinture religieuse. Olivier Merson. Hébert. Dagnan-Bouveret. — Gustave Moreau. — Les genres secondaires. Aquarellistes. Pastellistes. Dessinateurs. Caricaturistes. Émailleurs. Miniaturistes. Décorateurs de théâtre. Peintres verriers. — Sculpture. — L'École de Rude. Carpeaux. Carrier Belleuse. Dalou. Falguière. Mercié. — Les néo-florentins. Paul Dubois. De Saint-Marceaux. — Bartholomé. Rodin. — Frémiet. Gardet. Gérôme. — La tradition classique. Guillaume. Perraud. Chapu. Thomas. Hiolle. Delaplanche. Barrias, etc. — La sculpture réaliste. Bloche. — Gravure en médailles. Ponscarme. Roty. Chaplain. — Gravure et Lithographie. — Architecture. Les chemins de fer. Architecture métallique. — Le Japonisme. L'art industriel. — Les écoles étrangères. Belgique, Italie, Allemagne, Autriche, États Scandinaves, Suisse, États-Unis [1].

Persistance de la supériorité de l'art français. — L'exposition universelle de 1855 avait affirmé d'une façon éclatante la supériorité de la France dans toutes les branches de l'art. Depuis lors les écoles étrangères, qui s'étaient déjà distinguées dans ce concours mémorable (anglaise, allemande, belge), n'ont cessé de donner des preuves de vitalité. Des pays où l'art sommeillait après avoir montré une admirable activité (Italie, Espagne, Hollande) ont fait des efforts heureux pour renouer la chaîne d'une tradition glorieuse. D'autres, tels que les États-Unis, dans lesquels l'art naissait à peine, lui ont fait aujourd'hui une part importante au milieu de leur civilisation plus récente.

Malgré cette concurrence, malgré des dangers très réels qui, depuis quelques années surtout, menacent notre école, l'art français jouit encore d'une suprématie incontestée. En 1900, à notre dernière exposition internationale, le jury, où

1. Pour l'Angleterre, voir p. 725; pour la Russie, p. 243; pour la Hollande, p. 604; pour l'Espagne, p. 559.

la majorité appartenait aux étrangers, proposa, dit-on, de ne décerner pour la peinture qu'une seule médaille d'honneur qui serait attribuée collectivement aux peintres français.

Le réalisme : Courbet. — Vers 1848 le romantisme était déjà fortement atteint[1]. Delacroix, qui, d'ailleurs, n'avait jamais voulu être classé romantique, n'avait formé aucun disciple qui parût le moins du monde capable de prendre sa place. Il fallait que l'école rejetât des formules épuisées, comme elle avait rejeté celles de David. Cette réaction était d'autant plus nécessaire que le romantisme, donnant tout à la passion et à l'inspiration individuelle, en arrivait à considérer le travail consciencieux comme inutile et à estimer presque exclusivement, à défaut de génie, ce qu'on appelait déjà « le chic » dans lequel on pouvait voir le génie à son dernier rabais. L'étude directe et simple de la nature (si on en excepte le paysage) risquait d'être aussi oubliée qu'elle pouvait l'être au temps de Boucher. Il était indispensable d'y revenir. C'est alors que se manifeste le mouvement réaliste, qui eut pour chef le Franc-Comtois *Courbet*[2].

Ce mouvement avait donc sa raison d'être et son utilité et en somme il fut utile. Mais, dès l'origine, il fut vicié par l'exagération qui consiste d'abord à vouloir réduire l'art à n'être que le décalque de la nature, puis à confondre la vérité avec la vulgarité et même la grossièreté. Ce réalisme-là eut son idéal; mais un idéal retourné qu'il plaça dans la médiocrité et la platitude. Le malheur voulut encore que la politique vînt embrouiller ces questions d'esthétique. Courbet se déclarait matérialiste, athée, révolutionnaire; on en conclut que nul n'était mieux désigné pour être le coryphée d'un art démocratique, vraiment populaire. Singulière manière d'honorer le peuple que d'affirmer que, plus un art sera dépourvu d'idéal, plus il sera étroit et grossier, et plus il sera digne de lui plaire. Heureusement l'histoire proteste contre un pareil jugement; aussi bien l'Athènes de Périclès que la Florence des XIVe et XVe siècles ou la France du XIIIe. D'ailleurs, en dépit des préventions les plus favorables, l'*Enterrement à Ornans*, le *Portrait*

1. Voy. ci-dessus, p. 736, les causes de sa décadence rapide.
2. Né à Ornans, 1819, mort en Suisse, à Vevey, 1877.

de Proudhon qui, au dire des thuriféraires de Courbet, devaient être la manifestation de la supériorité écrasante de l'art nouveau, restaient loin du *Radeau de la Méduse* ou du *Portrait de M. Bertin.* Cependant Courbet, quelles qu'aient été ses élucubrations esthético-politico-sociales, ou plutôt celles qu'on lui soufflait, a montré un talent d'une grande franchise et d'une grande fermeté dans certaines figures, telles que l'*Homme à la ceinture de cuir* (Louvre), *les Casseurs de pierre* et surtout dans ses paysages et ses représentations d'animaux. Le *Combat de cerfs*, la *Remise des chevreuils*, le *Ruisseau du Puits noir* sont des œuvres éminentes qui manqueraient au Louvre. Ce tempérament de vrai peintre, ne se mettant plus en garde ici contre la poésie des choses, s'est laissé aller franchement à l'impression que faisait sur lui la nature et, comme il était un admirable praticien, il a fait des peintures qui démentent ce qu'il y avait de faux dans ses théories et leur survivront.

L'impressionnisme : Manet, Henri Martin, Fantin-Latour, Besnard, Carrière. — Vingt ans à peine après les débuts de Courbet, le réalisme parut ne plus suffire et l'on entendit parler partout de l'impressionnisme. Ce mouvement eut pour chef *Édouard Manet* (1832-1883) que des camaraderies littéraires, plus qu'un talent réel, mais fort exagéré, plus même que le caractère de ce talent (du moins dans ses débuts), élevèrent à cette dignité [1].

L'impressionnisme est surtout vanté pour avoir voulu rendre sur la toile non la réalité même, mais l'impression qu'on en ressent à première vue. On lui fait l'honneur d'avoir substitué, aux effets de jour d'atelier, la vérité du plein air, d'avoir dit que la forme n'existe pas par elle-même, qu'il n'y a que « des masses dont la lumière seule circonscrit les limites, accuse les saillies ». Mais aurait-il raison, et aurait-il réussi, cela ne suffit pas. Car c'est confondre le moyen de l'art avec le but. Au point de vue technique, les impressionnistes, pensant que les couleurs mélangées « perdaient beaucoup de la consistance et de l'éclat de leurs éléments constitutifs », procédèrent par juxtaposition et firent par exemple le vert au moyen d'un

1. Principales œuvres de Manet : *Olympia*, *le Toréador*, le *Bon Bock*, portraits de *Pertuiset* et d'*Antonin Proust*, le *Déjeuner*.



Fig. 279. — Courbet. — Combat de Cerfs.

bleu et d'un jaune mis côte à côte, l'œil, à distance voulue, fusionnant les deux tons. De là des analyses heureuses des effets de lumière et des effets réciproques de couleurs voisines les unes des autres ; de là des tentatives intéressantes pour colorer même des ombres profondes. De là des efforts souvent couronnés de succès pour donner à l'atmosphère des vibrations dont on s'était peu préoccupé encore. (H. Marcel, op. cit.).

Remarquons cependant que l'impressionnisme généralisait des principes déjà appliqués par quelques artistes et les noms seuls de Turner et de Delacroix suffisent à montrer que ces nouveautés n'étaient pas complètement inconnues avant Manet et l'École des Batignolles. D'ailleurs tous ces procédés ne sont pas à eux seuls une chose d'art. Ce sont des sonorités nouvelles ajoutées à l'orchestre ; reste à savoir la symphonie qu'on en fera sortir. Si nous laissons de côté le paysage dont nous reparlerons (et Manet n'est pas vraiment un paysagiste), l'impressionnisme a moins donné que le réalisme et a eu plusieurs conséquences fâcheuses. En ouvrant la porte toute grande à la bizarrerie artificielle, en flattant les petits côtés de l'individualisme, chez l'amateur comme chez l'artiste, il a singulièrement favorisé la paresse, l'insuffisance et la vanité. Il y a d'ailleurs à distinguer l'impressionnisme qui abrège tout par ce qu'il voit tout : — (c'est celui de Vélasquez et de Franz Hals dans leur dernière manière), — de l'impressionnisme par impuissance à serrer de près l'étude de la nature. Après l'impressionnisme proprement dit, on a eu le tachisme, le treillagisme, le pointillisme, que sais-je ?... pour arriver, sans parler des inepties du cubisme et du futurisme, à l'intentionnisme. Or on ne peint pas, on ne sculpte pas avec des intentions ; Descartes l'avait déjà dit : Toute statue se trouve dans un bloc de marbre. Le rôle de l'artiste consiste justement à l'en tirer.

Parmi les artistes qui se rattachent au groupe de Manet on cite principalement Degas, Fantin-Latour, Besnard et Carrière. Or *Degas*, le peintre des danseuses et des jockeys, est surtout un dessinateur. *Fantin-Latour* (1836-1904) a fait, il est vrai, le grand tableau représentant Manet dans son atelier entouré de ses amis Zola, Zacharie Astruc, Scholderer, etc. Mais sa manière consciencieuse, précise, où la sobriété du coloris est

poussée parfois jusqu'à la froideur n'a guère de rapport avec les fulgurances et les taches de l'école et l'on ne peut faire honneur à l'impressionnisme de ces portraits d'une noble simplicité et d'une ferme franchise tels que la *Famille Dubourg*, l'*Hommage à Delacroix* (de la collection Moreau-Nélaton), le *Peintre anglais Edwards et sa femme*. *Besnard*, un de nos maîtres les plus puissants et les plus originaux, conserve dans les œuvres les meilleures de sa seconde manière, au milieu de ses fantaisies de lignes et de couleurs, le souvenir de l'enseignement reçu à l'École des beaux-arts aussi bien dans ses brillantes visions de l'Inde, que dans ses belles décorations de l'école de Pharmacie de Paris et de l'hôpital de Berck, où un réalisme personnel s'unit à l'émotion et aux sentiments les plus élevés. Ce n'est pas à l'impressionnisme que *Henri Martin* doit le souci de la composition, la recherche subtile de l'idée et du symbole, le sentiment élevé et poétique qui, dans certaines de ses œuvres, le rapprochent de Puvis de Chavannes (*les Muses dans le bois sacré, Vers l'abîme*). Il a voulu introduire dans la peinture monumentale les principes de la décomposition des couleurs et de la lumière. Il y a réussi dans sa belle œuvre décorative des *Faucheurs*; mais l'échec relatif de sa grande *Vue de Toulouse* montre tout le danger qu'il y a à s'absorber dans le système et à confondre l'accessoire avec le principal [1]. *Eugène Carrière* (1849-1906) est une âme d'artiste; il possède certaines qualités d'exécution rares; il connaît admirablement la forme humaine et certains morceaux de lui, par la largeur, la sûreté et la souplesse de l'exécution, font penser aux Italiens du commencement du XVIe siècle. Il a rendu avec un sentiment profond la vie de famille (*le Premier voile*, *la Famille*, *l'Addition*). Mais qu'a-t-il gagné, surtout dans la seconde partie de sa vie, à cacher ses personnages dans les brumes d'un cauchemar et à nous présenter des fantômes incomplets : *ægri somnia* [2]. Or, c'est le plus clair de ce

1. On peut rapprocher de Besnard, *Lucien Simon*. Son pinceau qui marque le caractère jusqu'à l'excès, groupe ses personnages en un mouvement entraînant dans sa *Procession bretonne* (Luxembourg) et, tout, en conservant son énergie, montre plus de souplesse dans ses remarquables scènes intimes (*Causerie du soir*, *l'Atelier*).

2. Les physiologistes qui ont spécialement étudié le rêve constatent cette apparence, toujours incomplète en quelque partie, des objets qui se montrent à nous pendant le sommeil.

qu'il doit à l'impressionnisme en dehors duquel son talent s'était constitué, particulièrement par l'étude des pastels de Latour.

En présence d'œuvres de ce genre, on pense à ce qu'un grand seigneur italien disait à Taine : « *Caro Signor*, il me semble que les choses d'art sont choses simples, qu'on fait avec plaisir et pour faire plaisir. Je verrai vos peintres ; mais, d'après ce que vous m'en dites, je crois qu'ils se donnent de la peine pour nous donner du travail. »

La tradition : Cabanel, Bouguereau, Baudry, Lenepveu, etc. — Cependant la tradition académique, qui n'avait plus l'étroitesse qu'on lui reprochait au temps de David ou d'Ingres, se maintenait avec honneur. Elle se montre dans les œuvres d'*Alexandre Cabanel* (1823-1889), soit qu'il reproduise avec élégance la société du second empire (*Mme de Ganay*, *Mme de Vallombrosa*, *Napoléon III*) [1], soit qu'il rajeunisse les données de la mythologie dans des œuvres gracieuses sans mièvrerie, dont les divinités aux formes pures apparaissent en pleine lumière, comme la *Naissance de Vénus* et le *plafond du pavillon de Flore* aux Tuileries, — soit que, élevant son style, il représente le *Paradis Perdu* (au Maximilianeum, à Munich) ou glorifie au Panthéon *la Vie de saintLouis*. Il eut pour rival *William Bouguereau* (1825-1905), peintre savant et agréable, dont la science impeccable n'a rien de pédant et qui a contribué plus que personne à maintenir dans notre école, même pour les sujets de pur agrément, le souci d'un dessin sévère qui ne se contente pas de l'à-peu-près. Il s'est montré un admirable peintre d'enfants. Principales œuvres : *Chapelle de la Vierge* à Saint-Vincent-de-Paul à Paris, *Plafond* du grand théâtre de Bordeaux, *la Vierge consolatrice*, *le Guêpier*, *le Jour des morts*, *Peintures à l'hôtel Bartholony*, *Portrait de Mme Bartholony*, *le Retour du Laboureur*, scène antique.

Le peintre qui prend alors le premier rang c'est *Paul Baudry* (né à La Roche-sur-Yon, 1828, mort en 1886). Sa décoration du foyer de l'Opéra est l'œuvre capitale de la peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'inauguration de ces

1. Le chef-d'œuvre de ce portraitiste mondain représente pourtant une religieuse, fondatrice du plus humble des ordres : la *mère Marie Jugand*, à laquelle on doit la création des Petites Sœurs des pauvres.

peintures quelques années après nos défaites fut un événement national. On se disait en les voyant que, malgré tout, la France conservait du moins sa supériorité artistique. L'élégance fière du dessin, la délicatesse et l'harmonie de la couleur, l'étendue de l'imagination, la variété et la signification à la fois pittoresque et morale des compositions rappelaient les grands maîtres de la Renaissance, aussi bien les Florentins que les Vénitiens, sans parler du sculpteur français Jean Goujon. Mais, quels que soient les souvenirs qu'il éveille, Baudry a imprimé à tout ce qu'il a fait son cachet personnel et le cachet de son temps. Il a poursuivi, il a atteint un type de la beauté idéale, mais c'est bien le type de la beauté du XIXe siècle. Ces caractères se montrent, non moins qu'à l'Opéra, dans ses deux dernières peintures murales où son talent s'est surpassé : l'allégorie de *la Loi* à la Cour de cassation, l'*Enlèvement de Psyché* à Chantilly [1].

L'Opéra est pour la peinture française, dans les années qui suivirent les désastres de 1871, ce que l'hôtel de ville, brûlé cette année même par la Commune, avait été pour les peintres de la génération précédente, ce que le Panthéon et la Sorbonne sont pour nos peintres actuels. A l'Opéra, à côté de Baudry se distinguèrent, au foyer même, dans les annexes des deux extrémités, *Félix Barrias* (1822-1907), le frère du sculpteur, et *Delaunay* (1828-91), un de nos dessinateurs les plus savants et les plus personnels, portraitiste inégal mais qui a laissé en ce genre des œuvres tout à fait supérieures (*le Général Mellinet, Mme Georges Bizet, Mme Galli-Marié*, etc.). Le plafond de l'escalier est de *Pils*, plus connu comme peintre militaire. Le plafond de la salle par Lenepveu est de toutes les peintures du monument celle qui a le moins à craindre du voisinage de Baudry. *Lenepveu* (1819-98) avait déjà fait ses preuves à l'hôpital et au théâtre d'Angers, à l'église Saint-Sulpice de Paris (chapelle *Sainte-Anne*); il devait bientôt après peindre au Panthéon la *Vie de Jeanne d'Arc*, travail qui avait été commandé à Baudry et que la mort l'avait empêché d'exécuter.

1. Autres œuvres : *la Fortune et le Jeune Enfant, le Supplice d'une Vestale, la Toilette de Vénus, Charlotte Corday*, portraits de *Guizot*, d'*Eug. Giraud*, d'*Edmont About*, peintures de l'*hôtel Galliera* et de l'*hôtel Païva*.

2. Autres œuvres : *la Peste à Rome, la Communion des Apôtres, la Mort de Lucrèce*.

Au Panthéon, avec Cabanel, Delaunay, Lenepveu dont nous avons parlé, avec Puvis de Chavannes, Bonnat, Jean-Paul Laurens, Hébert dont nous parlons plus loin, nous trouvons le brillant coloriste *Henri Lévy* (1840-1904; *Faits de la vie de Charlemagne*), le savant dessinateur *Joseph Blanc* (1846-1904; *Bataille de Tolbiac*) qui n'a peut-être pas tenu tout ce que promettait une de ses œuvres de début, *Persée vainqueur de Méduse*. *Maillot* (1826-88) y a peint *la Chasse de sainte Geneviève*). Il se montre plus aisé et meilleur coloriste dans le sujet analogue qu'il a traité à Notre-Dame.

Que de noms il faudrait encore citer parmi les artistes qui, variés d'inspiration et de facture, suivent leur sentiment personnel sans chercher cependant à rompre d'une manière agressive avec le passé! *Maignan*, esprit cultivé, connaissant les poètes et les historiens, coloriste séduisant et dessinateur correct, attache un grand prix au choix du motif et à la composition, qualités bien françaises et trop négligées aujourd'hui : *la Voix du Tocsin*, *le Doge Zéno*, peintures au *foyer de l'Opéra-Comique*, *le Christ consolateur*, *le Rêve de Carpeaux*. *Cormon* se plaît à peindre l'humanité primitive (*Caïn*, peintures au *Muséum d'histoire naturelle*, *la Mort de Ravana*), sans dédaigner le temps présent (*la Forge*, *Portraits*). *Rochegrosse*, coloriste remarquable, toujours en quête de sujets nouveaux pensés et étudiés avec un soin égal, possède la magnificence (*Chute de Ninive*) et le sentiment dramatique (*Mort de Geta*, *Mort d'Astyanax*) qu'il sait joindre aux significations symboliques (*la Course au Bonheur*, *la Joie rouge*). *Tony-Robert Fleury* peint l'*Insurrection polonaise de 1863*, *les Derniers jours de Corinthe* aussi bien que les *Vieilles de la place Navone à l'église St Maria-della-Pace*. *Raphaël Collin* nous présente des formes presque diaphanes, mais sans les trahir ou les rendre incertaines, dans des œuvres d'une poésie exquise : *Floréal* (au Luxembourg), *l'Inspiration* (à l'Opéra-Comique). *Hamon* (1821-74), poétique et ingénieux, s'est placé à la tête d'un groupe qu'on pourrait appeler les néo-grecs, ou plutôt les néo-pompéiens; mais il conserve dans ces réminiscences antiques une remarquable originalité (*Ma sœur n'y est pas*, *l'Aurore buvant la rosée*). Après lui se rattachent à la même inspiration : *Picou* (1824-95), *Hector Leroux* (1829-1900), *Jean Aubert* (1824-1906),

Ranvier (1832-96), *Courselles-Demont*, fin dessinateur, coloriste charmant (*Enlèvement d'Europe*). *Motte, Lecomte-Dunouy*, appelé depuis à exécuter dans un tout autre genre de grandes peintures historiques, dans les états danubiens, Gérôme (voir p. 787), ont un plus grand souci de l'exactitude du détail archéologique.

Jean-Paul Laurens; Bonnat. Carolus Durand, Roybet. — La puissance de l'effet, la solidité de l'exécution sont au contraire le caractère dominant de deux artistes sur lesquels il convient d'insister davantage : Jean-Paul Laurens et Bonnat. Ces deux peintres, qui ont, à un degré rare, le sentiment de la vie et la fermeté du rendu, montrent ce que l'École a dû au mouvement réaliste. Avant ce mouvement, leur facture n'aurait pas eu sans doute un caractère aussi accentué et, en tout cas, n'aurait pas été aussi bien accueillie du public.

Il y a peu d'œuvre plus intéressante que celle de *Jean-Paul Laurens*, car il traite avec le même talent de résurrection et un sentiment dramatique qui passionne jusqu'aux objets inanimés (*l'Interdit*), des sujets empruntés aux époques les plus diverses de l'histoire (*Dessins* pour l'*Imitation de J.-C.* et pour les *Récits Mérovingiens*, *la Piscine de Bethsaïda*, *l'Excommunication de Robert le Pieux*, *le Pape Formose et Etienne VI*, *la Mort du duc d'Enghien*, *l'État-major autrichien devant le corps de Marceau*, *la Mort de Maximilien*, empereur du Mexique). Son pinceau, solide, consciencieux et large, arrivera, sans sacrifier le rendu d'aucune des diverses parties, à conserver un bel effet d'ensemble dans des peintures couvrant de grandes surfaces : à l'hôtel de ville (*Rentrée de Louis XVI*

1. Rappelons encore quelques noms que nous n'aurons plus l'occasion de signaler, sans prétendre d'ailleurs indiquer tous ceux qui mériteraient l'attention : Ehrmann, Ulmann (1821-84 ; *Sylla chez Marius*). Moreau de Tours, Becker (*Sephora défendant le corps de ses fils*), Mazerolle, Appert. Bin (1825-97), Ém. Lévy (1826-90 · *Mort d'Orphée*, Portraits), Glaize le fils, Lucien Mélingue (1841-89), Gaston Mélingue, Urbain Bourgeois (*Hémicycle de l'École de Médecine*), James Bertrand (1825-87, *Le Corps de Virginie rapporté par la vague*). Sylvestre, Lehoux, G. Dubufe, Dupain, Fournier, Debat-Ponsan, Scherrer, Briguiboul, Zier, Magaud, qui fit de grands travaux pour les monuments de Marseille, Mlle Dufau (L'*Automne*); Victor Giraud, mort trop jeune (1840-72 ; *le Marchand d'esclaves grec* et un sujet d'un tout autre caractère, *La Vengeance du mari*, scène de la fin du XVIIIe s.); Blanchard (1844-79, *Hylas et les nymphes*) ; Chicotot qui a pris ses grades en médecine (*Corneille et sa fille*), Guay, Toudouze († 1907 ; peintures à l'Opéra-Comique), le sc. Mercié, Léon Perrault, Frank-Lamy, Wencker, Paul Buffet, Gervais, Thivier. Lappara. Gorguet, Breauté, Hoffbauer, Albert et Pierre Laurens, fils de J.-P. Laurens.

à Paris, etc.), au Panthéon (*Mort de sainte Geneviève*), au plafond du théâtre de l'Odéon. Car, malgré le talent déployé dans l'exécution du morceau, c'est toujours l'idée du sujet qui domine.

Quant à *Bonnat*, il est aujourd'hui, par ses œuvres comme par son enseignement, le chef de notre école. En tant que professeur, il a contribué plus que personne à répandre l'influence française à l'étranger, et il a certainement sa part dans les progrès récents de la peinture en Espagne [1]. D'ailleurs il est né à Bayonne près de l'Espagne, il a passé une partie de sa jeunesse *tra los montès* et, de tous les artistes qui ont contribué à former son talent, c'est sans doute à Vélasquez qu'il doit le plus. Tout ce qu'il peint paraît essentiellement fait pour durer, qu'il s'agisse de grands sujets (*la Mort de saint Denis*, au Panthéon; *l'Assomption*, à l'église Saint-André de Bayonne; *le Génie des arts*, à l'hôtel de ville de Paris); de figures isolées (la jeune et belle Italienne du *Scherzzo* ou le *Job* couvert d'ulcères du Luxembourg, une merveille d'exécution), de paysages (*Vue de Saint-Jean-de-Luz*) ou de ces portraits auxquels il doit surtout sa réputation à l'étranger : *Thiers*, *Grévy*, *Carnot*, *Faure*, *Victor Hugo*, *Bertrand*, *Renan*, *le duc d'Aumale*, *le Cardinal de Lavigerie*, *Léon Cogniet*, *Puvis de Chavannes*, *Alexandre Dumas*, *de Lesseps*, etc. Les célébrités de tout genre se sont disputé son pinceau, dont la ferme maîtrise se conserve tout entière même dans les œuvres où la grâce mondaine doit dominer, telles que le portrait en pied de Mme A. Cahen, d'Anvers, dont la robe de satin blanc pourrait rivaliser avec Terburg.

Carolus Duran, quoique originaire de l'autre extrémité de la France et né dans le département du Nord, nous montre, comme Bonnat, un talent qui a quelque chose d'espagnol : la Flandre, on le sait, a longtemps appartenu à l'Espagne. Il n'a pas la précision supérieure de l'œil de Bonnat, qui semble conquérir, pénétrer et mesurer la forme comme avec une sorte de compas intellectuel; il est plus inégal : certaines de ses œuvres sont ou fort dures ou plâtreuses. Mais nul, dans ses meilleures

1. Pour son enseignement à des Français, il faut remarquer l'impulsion que, par ses encouragements et son exemple, il a donnée à l'art dans la région pyrénéenne qui, jusqu'à présent, s'était peu distinguée à cet égard; il suffit de rappeler : Bordes, Etcheverry, Caro-Delvaille, H. Zo, Dupuy, Pascau, Bergès, Saubès, H. Dabbadie, Garrido, P. Dupuy, etc.

peintures, n'a su mieux rendre, sans rien perdre de sa force, tout le brillant ou toute la grâce parisienne : dans la toile que le public, nomma dès son apparition, de *la Dame au gant*, dans les portraits de *Mme Feydeau*, de *Mme Vandal*, de *Mme G. F. et de ses enfants*, dans le portrait équestre de l'actrice *Croizette*, et nous ne parlons pas d'œuvres d'un autre genre, l'étude de *Lélia*, d'une unité d'exécution rare et qui semble peinte sans quitter le pinceau, de l'*Assassiné de la campagne romaine* son début, du plafond du Louvre, *la Gloire de Marie de Médicis*, œuvres qui auraient suffi à lui assurer sa réputation.

Roybet n'a pas non plus la maîtrise de Bonnat ; mais il a plus d'aisance et rappelle la vie éclatante de Jordaens dans ses portraits : *Mlle Romani*, *M. Prêtet*, et plus encore dans *la Main chaude*, *les Propos galants*, *le Philosophe* (Lyon), qui est d'ailleurs une réunion de portraits où l'on reconnaît entre autres J.-P. Laurens et Jules Lefebvre. Il a montré les mêmes qualités dans une scène terrible : *le Sac de Nesle par Charles le Téméraire*. Les sujets sinistres, les sujets effroyables, qui ne peuvent être qu'une exception dans l'œuvre d'un aussi bon vivant que Roybet, semblent être particulièrement recherchés par *Tattegrain*, qui y trouve d'ailleurs un succès justifié : *les Bouches inutiles*, *le Siège de Saint-Quentin*, *la Bataille des Dunes*.

Histoire et portraits. Jules Lefebvre, Henner, Chartran, Chaplin, Paul Dubois, Morot, Ferrier, etc. — Les critiques les plus chagrins, ceux qui se plaisent le plus à signaler les lacunes de la peinture actuelle peuvent difficilement se défendre d'estimer notre école de portraitistes où la conscience du talent se retrouve dans les manifestations les plus diverses. Quoi de plus différent de Bonnat et de Carolus Duran que *Jules Lefebvre*, par exemple, avec son exécution claire, unie et sans empâtement, son peu de souci du relief? Et, cependant, il est aussi un maître. Il sait unir à la précision décidée de la ligne et à une recherche du détail dans les contours, qui rappellent les primitifs, une élégance, spirituelle sans méchanceté et subtile sans fausseté, qui en fait le vrai peintre de la jeune fille française de la fin du XIXe siècle [1].

1. Œuvres : *Yvonne*, portraits de *Mme Raspail*, de *Léonce Reynaud*, *la Colère de Diane*, *la Mariee antique*, *la Vestale* (Amiens), *Lady Godiva* (Amiens); *la Madeleine*, *la Vérité*, étude de *Jeune fille* (Salon de 1865).

Bien différent aussi de M. Jules Lefebvre, *Henner* (1829-1905) aime les contours enveloppés, les modelés souples et moelleux. Certain de ses portraits, tel que sa jeune fille en noir sur fond vert du Luxembourg, est destiné à occuper au Louvre une place d'honneur. Cette facture adoucie et grasse, cette couleur vague aux demi-teintes d'un gris bleuâtre et à l'aspect mélancolique, cette atmosphère qui noie les personnages conviennent mieux aux naïades et aux nymphes ou à ses scènes touchantes : *le Bon Samaritain, le Lévite d'Ephraïm*. Henner est le Corot de la figure humaine. *La Jeune Femme au divan noir*, qui appartient aujourd'hui à l'Allemagne (musée de Mulhouse), est un des morceaux les plus justement célèbres de la peinture de notre temps.

Dans leurs portraits, comme dans leurs tableaux, *Fougerat*, *Déchenaud* rendent avec une pénétration faite de franchise et de sympathie les types de la petite et moyenne bourgeoisie. *Friant* a fait en ce genre deux œuvres considérables (*Le jour des Morts*, au Luxembourg; *Douleur*, au Musée de Nancy). Les mêmes milieux ont également bien inspiré *Caro-Delvaille*, *Pierre Laurens* (portrait de mes parents), *Doucet* (portrait de mes parents), quoique Doucet surtout ait pris le plus souvent ses modèles dans une société plus luxueuse. *Humbert* ajoute à sa réputation de peintre d'histoire (Vierge au Luxembourg, peintures murales au Panthéon) en se montrant, comme portraitiste, une sorte de Gainsborough français. *Chartran*, moins original que Jules Lefebvre, est aussi précis et plus brillant : *Mme et Mlle Roosevelt, le Pape Léon XIII*. *Benjamin Constant* (1845-1902), après nous avoir illuminé du soleil de l'Orient dans ses scènes de la vie musulmane, obtenait la médaille d'honneur par le portait de son fils, d'un coloris sobre et d'une ferme simplicité de dessin, puis revenait à ses brillantes colorations et répandait comme une poussière d'or sur son plafond de l'hôtel de ville et sur son portrait de la reine Victoria, d'une magnificence vraiment royale. Le graveur *Gaillard* (1834-87) n'a fait que deux ou trois portraits, mais ce sont des œuvres achevées : des Denner pour le fini de l'exécution mais avec plus de liberté et un autre sentiment de la vie (Mgr *de Ségur*, la *mère de l'auteur*). *Dagnan* met dans les siens la subtilité sereine de son âme et de son pinceau. *Loup* (*Rêverie* au

Luxembourg) et *René Gilbert* (*Portrait de femme*, ibid.) semblent s'être inspirés de lui. *Nélie Jacquemart* (Mme André) lutte de solidité avec les pinceaux les plus masculins : *le Maréchal Canrobert*, *Mlle G. Bréton*. Dans un style spécialement mondain *Chaplin* (1825-98) s'est montré supérieur à Dubufe et Winterhalter en ajoutant, à toutes les heureuses dispositions dans les ajustements d'une mondanité raffinée, la franchise des tons (spécialement pour les tons de chair) qui assure à ses œuvres une grande durée. On le mettra sans doute sur le même rang que le peintre du XVIIIe siècle Nattier, qui, dans les dernières ventes, a obtenu un grand regain de succès. Tout récemment deux peintres déjà justement estimés, *Ferrier*, l'auteur de *Ganymède* et de *Sainte Agnès*, *Morot*, l'auteur de l'excellent tableau du *Bon Samaritain* et que nous retrouverons aux peintres militaires, se sont placés, comme sans effort, au premier rang grâce à des portraits qui, par la conscience dans l'étude extérieure et morale du personnage et par leur tenue générale, retiennent le regard et se fixent dans le souvenir comme des œuvres qui ont déjà subi l'épreuve du temps. Citons encore *Ern. Laurent*, *Bordes*, *Baschet*, *Comerre*, *Rixens*, *Picard*, *Courtois*, *Mathey*, *Capdevielle*, *Aman Jean*, *Blanche*, *Etcheverry* qui conserve les caractères bien vivants de ses portraits dans ses scènes mondaines, *Mlles Caroline* et *Rosalie Thévenin*, *Mlle Schneider*, *Mmes Beaury-Sorel*, *Guyon*, *Delacroix-Garnier*, *Bourillon-Tournay*, MM. *Desvallières*, petit-fils de Legouvé, *Boutet de Monvel*[1], *La Gandara*, *P. Chabas*, *Schryver*, *Granié*, *Renard*, *Avigdor*, *Quinsac*, *Woog*, *G. Lavergne*.

Cot (1837-1883), *Machard* (1839-1900), *Jalabert* (1819-1903) se rattachent à Cabanel dans leurs portraits comme dans leurs tableaux. Jalabert se surpasse dans le *portrait de la reine Amélie* (Chantilly) et a un émule dans son élève *Saint-Pierre*. Mais, de tous les portraits parus entre 1855 et 1900, quelque brillants, quelque séduisants ou puissants qu'ils aient été,

1. Boutet de Monvel, dans sa seconde manière, s'est montré un des plus habiles parmi les peintres qui réagissent à outrance contre les empâtements, couvrent une toile avec rien au point d'en laisser partout apparaître le grain et n'en donnent pas moins une impression précise et complète. Boutet de Monvel a fait aussi des paysages, des tableaux de genre et est plus connu encore par ses albums enfantins. Ern. Laurent se montre aussi délicat dans son exécution du meilleur impressionnisme que dans l'expression de ses modèles.

aucun ne peut être mis au-dessus et (chose à noter à l'honneur du public français) aucun n'a eu plus de succès que les dernières œuvres d'Hippolyte Flandrin, œuvres plutôt sévères et d'une psychologie profonde, telles que *Napoléon III* et plus encore *Mlle de Mackau*, peinture consacrée dès le Salon de 1859 sous le nom de *la Jeune fille à l'œillet*. Ce fut comme une nouvelle auréole pour la mémoire du grand artiste que la faveur qui accueillit les portraits peints par le sculpteur Paul Dubois (*Mes fils*, Salon de 1876). Le plus bel éloge qu'on crut pouvoir en faire, ce fut de les comparer à ceux de Flandrin, « modernes par le caractère, classiques par l'interprétation sobre, élevée et vivante ».

Une forme de portrait assez dédaignée naguère, le portrait de petite dimension, a repris faveur. *François Flameng*, connu d'autre part par ses scènes militaires et ses peintures de la Sorbonne, y concentre mieux son talent que dans ses portraits d'apparat. *Weertz* et *Friant* ont souvent abandonné pour eux les grandes toiles et sont devenus des spécialistes du genre. Hébert, dans sa vieillesse infatigable, y a mis toute la personnelle et pénétrante poésie de ses œuvres de jeunesse.

Peintres de la vie rurale et populaire. Bastien Lepage, Millet, Breton, Lhermitte, Roll, Brion, etc. — Mais ils restent encore assez loin de *Bastien Lepage* (1848-1884) qui, quoique arrêté par une mort prématurée, avait pu donner sa mesure dans le *prince de Galles* et *Sarah Bernhardt*, deux petits chefs-d'œuvre. B. Lepage a fait des œuvres d'un égal talent et d'une portée plus générale dans des peintures de grandeur naturelle se rapportant à la vie rurale : *les Foins* (musée du Luxembourg), *la Bergère Jeanne d'Arc écoutant les voix* (musée de New-York), qui est une pastorale héroïque.

La sincérité et la fermeté des convictions, l'amour profond et désintéressé de la vie des champs qu'il avait menée jusqu'à l'âge de vingt ans, la grandeur simple du dessin, l'impression directe de la lumière, l'admiration naïve, le culte, pourrait-on dire, de la nature dans ses moindres manifestations, chose rare dans nos civilisations compliquées, donnent aux tableaux de *François Millet* [1], quelque sujet qu'il traite, une sorte de

1 Né à Gréville, près de Cherbourg (1814), se fixa en 1848 à Barbizon, où il mourut en 1875.

caractère religieux. Ce caractère se montre directement et avec toute sa grandeur dans l'*Angelus*, qui est son œuvre la plus connue avec les *Glaneuses* (Louvre). Mais telle petite scène de famille, *la Becquée* du musée de Lille par exemple, contient, dans son cadre étroit, autant d'art et de sentiment. Cette âme vraiment biblique, comme on l'a dit, méritait bien plus que Courbet d'être choisie par l'opinion pour ramener l'école française au sentiment vrai de la nature. *Jules Breton* (1827-1906) a moins de grandeur que Millet mais nous fait voir une nature grande aussi, tout en nous la montrant plus variée et plus aimable : *le Rappel des glaneuses*, *Bénédiction des blés*, *le Feu de la Saint-Jean*, *le Pardon en Bretagne*, *la Première communion*, *Jeunes filles à la fontaine*.

Depuis la mort de Breton et de Millet, le premier rang appartient sans conteste, dans le domaine qu'ils ont quitté, à celui qui était déjà leur émule, *Léon Lhermitte*. Ses paysans, sans avoir recours à aucune fausse sentimentalité, inspirent une franche sympathie, font aimer la terre et ceux qui la travaillent. Ses grandes toiles avec ses moissonneurs, ses vendangeurs, ses faucheurs, ses fermiers de grandeur naturelle ont toutes la tenue des tableaux d'histoire et l'on n'a qu'à l'approuver d'avoir traité dans de telles proportions ses humbles héros. Préoccupé des recherches de l'impressionnisme, il a depuis quelques années modifié sa manière et il ne donne plus à ses personnages la même fermeté de contours. L'on peut se demander s'il y a gagné. Mais devant les *Pèlerins d'Emmaüs*, devant *la Mort et le Bûcheron*, on ne peut dire qu'il y ait perdu[1]. *G. Bertrand*, à son plafond de l'hôtel de ville, s'est heureusement souvenu de lui (*Laboureur au bout de son sillon saluant le soleil*). La grande toile intitulée *Dans la campagne* qu'*Henri Lerolle* remplit avec une seule bergère passant, suivie de son troupeau, devant une rangée d'arbres, constitue une idylle d'une poésie douce et distinguée tout en restant parfaitement rustique. C'est aussi à la vie rurale que *M. Roll* doit peut-être ses meilleures œuvres. Sa fermière

1. Lhermite a fait pour la Sorbonne un de ses chefs-d'œuvre : une *Leçon de Pasteur*. Né en 1844, il fut, comme Cazin, Roty, Fantin-Latour, J. Tissot, Alf. Legros, les Regamey, Ponscarme, l'élève de Lecoq de Boisbaudran (1802-97), modeste et éminent professeur dont la méthode résumée dans son *Éducation de la mémoire pittoresque* a eu une influence qui n'a pas été assez appréciée.

Mlle Maria Lamettrie, si vivante, si juste de geste, si bien posée au milieu de son domaine, fera plus pour sa réputation que ses grandes machines *la Grève* ou *le Centenaire de 1789*.

Parmi les autres peintres de la vie populaire, *Geoffroy*, le peintre attitré des simples et des tout petits, excelle à poétiser en d'émouvantes et limpides toiles la secrète beauté des plus humbles âmes (*Visite à l'hôpital*, scènes de la vie des *Écoliers*). L'impressionniste *Renoir* nous conduit au *Moulin de la Galette*. Rappelons ensuite *Duverger* (*le Laboureur et ses enfants*), *Servin* (1829-84, *le Puits du Charcutier*), *Pelez*, *Buland*, *Dupuy*, *Pascaud*, *Cals*, *Brispot*, *Brouillet*, *Chocarne-Moreau*, *Crochepierre*, *Grolleron*, *Victor Gilbert*, *Raffaelli*, *Muenier*, *Gœneutte* (1854-94), *Milcandeau*, *Devambez*, *Jeanniot*, qui nous montrent les angoisses des misérables, et aussi la vie rude et saine des travailleurs ou qui nous égayent sans acrimonie avec les ridicules des petites gens. *Ribot* (1823-91), auteur de peintures d'histoire telles que le *St Sébastien* du Luxembourg, a dû ses premiers succès à ses petits marmitons et est depuis revenu plus d'une fois à des sujets populaires. Il a gâté ses meilleurs tableaux par l'abus de couleurs opaques empruntées non pas tant à la méthode du Caravage qu'à l'état actuel de ses toiles où le noir a repoussé et malheureusement il a fait école. *Bail*, au contraire, rival des Hollandais, excelle à rendre les rayons dorés glissant dans les cuisines sur les cuivres et les pots ou éclairant les salles où l'on se livre aux occupations tranquilles qui conviennent à la vie d'intérieur (*les Dentellières*). *Bonvin* continue à éclairer avec plus de simplicité ses cloîtres où passent des religieuses ou des moines. *Amand Gautier*, son émule (1825-94), a plus de fraîcheur et moins de force.

Certains artistes font connaître les paysages ou les mœurs de telle ou telle province. *François et Georges Laugée*, *Garrido*, comme *J. Breton*, s'adressent à l'Artois et à la Picardie ; *Antigna*, *Guillemin*, *Gustave Colin*, *Debat-Ponsan* aux Pyrénées; *Berton* et *Perret* à l'Auvergne; *Hédouin* à la Beauce. Le groupe alsacien a été le plus important avec *Marchal*[1] (le *Choral de Luther*, *le Marché aux servantes*), *Jundt*, *Schuler*, *Lix* et surtout *Brion* (*Mariage alsacien*, *Pèlerins de Ste Odile*, *Lecture de la*

1. Dans un autre genre sa *Pénélope* et sa *Phryné* ont eu un grand succès.

Bible). Brion a fait aussi des peintures religieuses d'un caractère élevé : *la Fin du Déluge*, *St Pierre marchant sur les eaux*. C'est la Normandie et la Bretagne qui naturellement inspirent surtout nos peintres des populations maritimes : *Jules Noel* (1819-81), *Renouf* (1845-94), *Guillou*, *Haquette*, *Billet*, *Feyen-Perrin*, *Boudin* (1824-98), *Butin*, *Eugène Feyen*, *Tattegrain*, *Mme Demont-Breton*, *Legout-Gérard*, *Henri Royer*. *Cottet* peint aussi bien les barques des pêcheurs voguant sur la mer que la vie des marins à terre (*la Vie du marin*, triptyque au Luxembourg; répétition au musée de Vérone). Il s'est montré récemment un portraitiste et un peintre d'architecture distingué (*Ségovie*).

Le paysage : Daubigny, Harbignies, Français, Chintreuil, Cazin. Le paysage impressionniste. — Tous les peintres de la vie rurale que nous signalons plus haut, ont eu un sentiment remarquable du paysage. *Millet* a fait des paysages proprement dits, et des toiles telles que le *Printemps* et l'*Eglise de Gréville* le placent, à cet égard, au premier rang. Le paysage reste peut-être le plus beau titre de l'Ecole. Nos peintres l'ont maintenu au haut point où ils l'avaient trouvé; ils ont même étendu son domaine. Cependant aucun nom nouveau ne l'a emporté sur les survivants de l'école précédente, Charles Daubigny, Harpignies, Français, jeunes émules devenus vieux de Dupré, de Rousseau, de Paul Huet.

Charles Daubigny (1817-1878), traducteur de la nature moins puissant mais plus naïf que Théodore Rousseau duquel il se rapproche, a tiré ses meilleures inspirations du val d'Amby dans le Dauphiné, ou des environs de Paris : une mare, une vanne abandonnée lui suffisent pour remplir un tableau qui fait rêver [1] et font presque oublier son joyeux *Printemps* ou ses *Vendanges de Bourgogne*. Le dessin fier mais consciencieusement étudié sur nature d'*Harpignies* [2] convient aussi bien au paysage décoratif (hôtel de ville, escalier du Sénat) qu'au paysage intime : vues du *Bourbonnais* et des *Bords de la Loire*. Son style bien caractérisé surtout dans la manière de rendre les arbres fait reconnaître facilement les Harpignies. *Français* (1814-1897),

1. Le val d'Amby, près de Crémieux, a été le Barbizon du S.-E. et a fourni des motifs à *Appian*, *Bauverie*, Corot, Harpignies, Achard, *Ravier*, *Carraud*, comme à Daubigny. Le fils de Daubigny, Karl (1846-1886), s'est distingué aussi comme paysagiste.

2. Harpignies est né en 1819 à Valenciennes.

dont la lumineuse précision met en plein soleil les *Fouilles de Pompeï*, entoure de rayons plus discrets Daphnis et Chloé dans un *Bois sacré* inspiré des Vaux de Cernay, et sait aussi rendre la mélancolie des clairs de lune : *Orphée au tombeau d'Eurydice*.

Une note très personnelle distingue les paysages de *Chintreuil* (1814-1873), dont la sincérité naïve s'accommode bien, comme on l'a remarqué, d'une certaine timidité de touche. La profondeur aérée de ses perspectives, son goût pour les paysages composés d'un petit nombre d'éléments et de larges plans, son talent à rendre la poésie des grandes étendues et les aspects divers résultant des variations atmosphériques font bien de lui le peintre de l'*Espace* (Louvre). On ne doit pas séparer Chintreuil de son ami et disciple *Desbrosses*, et *de Blin* (1827-1866), un des premiers qui s'essaya à constituer systématiquement un paysage complet par l'agencement de quelques lignes très simples.

Un sentiment intime analogue à celui de Chintreuil, avec moins de naïveté mais plus de délicatesse dans l'inspiration comme dans la forme, avec une exécution plus variée et plus sûre, recommande *Cazin* qui, souvent, introduit dans ses paysages des figures assez importantes pour en faire des tableaux d'histoire (*Agar et Ismael*). Il s'est montré aussi décorateur remarquable dans son *Lendemain de fête*, où il a pu déployer toute son habileté à rendre les jeux de la lumière.

A côté de ces maîtres, — et pour plus d'un à peu près sur le même plan, — que de noms il y aurait à citer! *Bernier* (1823-1902), *Segé* (1817-85) ont une magistrale autorité; *Adrien Demont* met le reflet de son esprit cultivé et poétique dans des paysages composés qui ont souvent un caractère historique légendaire et même symbolique : *les Danaïdes, la Tentation*. La poésie symbolique est mieux marquée encore dans les œuvres d'*Ary Renan* (1858-1902) et de *René Ménard* qui doivent beaucoup sans doute à leur atavisme et à leur éducation littéraire. *De Curzon* (1820-95) revint à la fin de sa vie au paysage de caractère classique (vues d'Athènes), auquel il devait ses premiers succès; mais il est plus connu par ses scènes italiennes et par sa charmante figure de *Psyché*. *Albert Girard* continue à pratiquer le genre du paysage historique et se range dans la lignée de Corot. *Emile Breton* (1831-1902)

aime l'hiver et l'automne finissant : *la Chute des feuilles* (au Luxembourg). *Fleury Chenu* (1833-75) s'adonne exclusivement aux effets de neige. *Pelouze* (1840-91) a contribué à faire des Vaux de Cernay un site rival de Barbizon et de Marlotte. *Didier Pouget* et son imitateur *Pail* rendent avec un talent remarquable les ondulations de bruyères roses du plateau central. *Robinet*, dans une manière fort différente de celle qui a cours aujourd'hui, porte dans ses paysages, où il aime à représenter des ruisseaux coulant sur des cailloux au milieu des rochers et des arbres, la minutie sans sécheresse de son maître Meissonier. *Hanoteaux* (1823-90) excelle à placer des étangs au milieu des bois, comme *Tanzi*, *Riva* et *Fath*. *Saïn*, *Dufour*, *Carl-Rosa*, *Gagliardini*, ce dernier surtout avec une solidité magistrale, luttent avec l'intensité lumineuse de la région du Rhône. *Auguin* (1824-1903), *L. Chabry*, *A. Smith*, représentent l'école de Bordeaux. *Appian* rend avec poésie les environs de Lyon. *Hareux* et l'abbé *Guetal* s'attaquent aux aspects grandioses du Dauphiné [1]. *Pointelin*, professeur de mathématiques dans un lycée de Paris, n'en a pas moins acquis, tout en poursuivant ses devoirs professionnels, une place distinguée dans l'art par ses vues du Jura. *Guillon* (1809-96) peint le Morvan, *Bellel* les sites austères de l'Auvergne ; *Cachoud*, la Savoie, *Quignon* la Normandie et ses pommiers en fleur. *Binet* nous la montre surtout aux environs de Rouen ou dans la campagne d'Evreux ; *Gosselin*, dans ses prairies voisines de la mer. *Damoye* s'attache à la région de la Loire depuis la Sologne jusqu'à la Bretagne. *Busson* aime la nature riche et aimable du Vendomois ou du Berry et les effets de lumière après la pluie. *Lansyer* (1835-93) se plaît au milieu des rochers noirs de la Bretagne et dans les parcs au milieu desquels se dressent de beaux châteaux ou de riches villas : Pierrefonds, Maintenon. *E. Michel*, un de nos meilleurs critiques d'art, reste fidèle, comme *Richet*, aux beaux arbres de Fontainebleau ; *Imer* nous

1. Il y aurait toute une étude à faire sur les efforts tentés en Suisse plus encore qu'en France pour reproduire, non pas les montagnes vues de loin, mais l'aspect même des airs, des eaux et des terrains dans les hautes régions des grands froids où l'atmosphère raréfiée est plus facilement traversée par les rayons du soleil, lorsque les nuages sont absents, que dans l'atmosphère plus lourde de la plaine ou de la basse vallée.

représente aussi les nobles formes des chênes. *Herpin* (1841-80), coloriste puissant aimant les effets de nuit, *Guillemet*, *Lépine*, *Lapostolet* (1824-93) n'hésitent pas à emprunter leurs motifs aux bords de la Seine dans sa traversée de Paris. *Cagniart*, qui rend avec une grande habileté la lumière se jouant capricieusement dans les nuages et le ciel rayé de pluie traversé par les rayons d'un soleil incertain, prend en général ses vues dans la ville même, comme le fait aussi *Luigi Loir* qui, cherchant à résoudre de véritables problèmes, reproduit les illuminations de la cité en fête. Mais ils n'ont pas la finesse et le cachet vraiment parisien de l'Italien *de Nittis*, qui a saisi mieux que personne les légèretés de notre ciel gris. *Ziem* doit surtout sa réputation aux vues de Venise, qu'il a comprise d'une façon différente et peut-être moins juste qu'Iwill. *Iwill*, un des pinceaux les plus poétiques de notre temps, excelle a emprisonner la lumière diversement colorée dans les nuées. Il l'emporte sur les autres amis de la ville des lagunes, *Saint-Germier*, *Rosier*, *Wéry*, *Duvent*, *Bompard*, etc. *Courant*, *Auguste Flameng* (1843-93), *Olive*, *Masure*, *Dauphin*, *Mme de la Villette*, *Montenard*, à l'éclatante lumière, *Renouf* (*le Pont de Brooklyn*), *Weber*, *Berthélemy*, *Le Sénéchal* honorent notre peinture de marine. *Bouquet* a fait sur faïence grand feu des paysages qui peuvent lutter par l'importance et l'effet avec la peinture à l'huile [1].

La liste serait encore longue des artistes de talent dont le nom aurait été plus remarqué à une autre époque : *Paul Colin*, *Saintin*, *Jan-Monchablon*, *Japy*, *Monticelli*, *Flahaut*, *H. Defaux* (1826-1900), *Nazon* (1821-1902), *Nozal*, *Rapin* (1840-89), *Barau*, *Leliepvre* (1848-97), *Zuber*, *Ravanne* (1854-1904), *Rigolot*, *Yon* (1841-97), *Yarz*, *Moreau-Nélaton*, *Madeline*, *Waidmann*, *Matthieu*, *Guéry*, *Diéterle*, *Mme Jacques-Marie*, *Boudot*, *Morlot*, *Cabié*, *Dauchez*, *de Bürgraff*. Un des paysages les plus simples et les plus mélancoliques que nous ayons est *le Banc abandonné* d'Hébert, décrit dans une poésie de Th. Gautier.

1. La faïence peinte sur émail cru en poussière, travail analogue à celui de la fresque, a une hardiesse que l'on ne retrouve pas dans les autres peintures céramiques. Ce genre a repris faveur à la fin du XIXe siècle. Au seul Salon de 1868 il y avait une cinquantaine de ces faïences parmi lesquelles on remarquait, outre deux paysages de *Bouquet*, des œuvres de *Jean-Paul Laurens*, *Ehrmann*, *Anker*, *Carrier*, *Paul Balze*, *Mme Malcor*, *Mlle St-Aubin*, *Léon Herpin*, *Quost*, etc.

On a voulu rattacher *Chintreuil* à l'impressionnisme, mais sa palette trop simple, sa sincérité tout unie expliquent la négligence à son égard de ceux qu'on a appelés les « amateurs d'avant-garde », dénomination prêtant d'ailleurs au ridicule : car est-il nécessaire de commencer par se battre pour avoir raison? C'est dans le paysage que l'impressionnisme devait avoir et a eu de bons résultats, ne fût-ce que par son analyse de la lumière [1]. Mais, encore une fois, ces découvertes ingénieuses sont un procédé et ne constituent pas à elles seules l'œuvre d'art. Or trop souvent les paysages impressionnistes sont vides et ne laissent pas d'*impression* d'ensemble : ce sont des juxtapositions d'effets. Sacrifiant tout à la légèreté des surfaces lumineuses, ils n'en tombent pas moins dans la lourdeur pâteuse où le papillotage et leurs fabriques prennent parfois l'air de pâtisseries montées. Le succès se maintiendra pour ceux qui, au milieu de leurs fantaisies, ont le mieux conservé le « préjugé » de la forme. « C'est égal, disait Th. Rousseau, qui avait suivi avec sympathie ces tentatives nouvelles, c'est égal, l'arbre existe! » Les principaux paysagistes impressionistes ont été *Jongkind* (1819-91), le véritable initiateur du genre et qui eut la chance d'être un impressionniste sans le savoir, *Claude Monet*, le chef officiel de l'école, *Sisley* (1839-99), *Pissaro* (1830-1903) *Maurice Chabot*, *Boulard*. Nos dernières expositions prouvent que l'accord se fait de plus en plus entre le maintien d'une forme suffisamment significative et les vibrations lumineuses, aussi bien pour les paysages aux grandes lignes que pour ceux qui sont surchargés de détails; c'est ce que prouvent par exemple les toiles remarquables de MM. *Henry Moret*, *Abel Truchet*, *Carriot*, *Neymarck*, etc.

Un impressionnisme discret a su donner aussi aux peintures d'architecture un charme qu'elles avaient rarement connu, comme le montrent les œuvres de *Lobre*, *Latouche*, *Morand*, *Helleu*, *Le Sidaner*, *Tenré*, *Houbron*. La fermeté et la précision franchement lumineuse de *Béroud* n'en conservent pas moins toute leur valeur.

Les animaliers : Rosa Bonheur. La nature morte : Vollon. — *Rosa Bonheur*, déjà célèbre avant 1855, se maintient au

1. Voyez ci-dessus p. 764.

rang où l'avaient placée *le Labourage nivernais* et *la Fenaison.* Ses œuvres plaisent aussi bien aux artistes qu'aux naturalistes par la connaissance intime de la forme comme de la physionomie vivante de ses modèles. Ce talent très complet, remplissant tout son domaine, rendra aussi bien les divers animaux domestiques, bœufs, chevaux, moutons, que les bêtes sauvages, cerfs, renards, les entourera d'excellents paysages où il introduira des figures humaines exécutées d'une façon correcte et spirituelle. Citons, après Rosa Bonheur, son frère *Auguste Bonheur*, sa sœur Mme *Juliette Peyrol*, *Marais*, *Vuillefroy*, *Julien Dupré*, *Camille Paris*, *Jules Didier*, *Voisard-Margerie*, *Veyrassat* (1828-93), *Van-Marcke* (1827-98), sa fille *Mme Dieterle* et surtout *Vayson* (*le Retour du marché*). Les peintres de cavaliers et de scènes de chasse ou de sport : *Claude*, *Goubie*, *John Lewis-Brown* (1829-90), *Jules Gélibert*, *de Balleroy*, *O. de Penne*, tiennent une bonne place à côté d'eux. *Lambert* (1825-1900) est le peintre attitré des chats. *Méry* peint les oiseaux et les fleurs.

La peinture de fleurs est surtout traitée de nos jours dans un sentiment décoratif par *Cesbron*, *Quost*, *Jeannin*, *Mme Escallier* et même par Mme *Madeleine Lemaire* qui donne les mêmes colorations vives et gracieuses à ses paysages et à ses portraits. *Maisiat*, *Kreyder* continuent la tradition moyenne de St-Jean. *Arthur Chaplin* cherche à ressusciter le soin minutieux des van Huysum et des Mignon. Il rappelle *Blaise Desgoffes* (1830-1901), dont les natures mortes : meubles, orfèvreries, bijoux, verreries et faïences peuvent lutter avec les Hollandais, mais ne valent pas les œuvres plus largement traitées de *Vollon* (1833-1900), maître peintre dans toute l'étendue du terme, qui exécutera avec la même puissance et la même autorité le paysage (*Vue d'Anvers*, *la Seine à Bercy*) ou la figure humaine (*Pêcheuse du Pollet*). Vollon a peint aussi des chaudrons, des fruits, des victuailles et s'y montre supérieur à *Monginot* (1807-1900), *Villain*, *Eug. Claude*, *Bergeret*, *Rozier*, *Chrétien*, *Avy* dont les tableaux de salle à manger sont fort appétissants. Mais Vollon, à vrai dire, n'a eu qu'un rival, l'arménien sujet turc *Zakarian*, qui a signé des toiles dignes de Chardin.

La peinture exotique. L'orientalisme ; Fromentin, Regnault, Belly, Benjamin Constant. — Avec la facilité croissante des

voyages nos peintres pouvaient plus encore que leurs prédécesseurs chercher des modèles à l'étranger. Ils n'y ont pas manqué. *Hébert* (1817) se maintient à la tête des italianisants avec *les Cervarolles*, avec le *Matin et le Soir de la vie*. Bonnat, qui dans son *Scherzo* montre que sa force sait sourire, Bouguereau, de Curzon, de *Conninck*, *Giacomotti*, *Benner*, *Sautai* (1842-1901), *Sellier*, qui dans sa *Graziella* commençait à réaliser les promesses d'un talent arrêté prématurément par la mort, ont trouvé dans ce genre une partie de leur succès. *Achille Zo*, *Henri Zo*, *Worms*, *Vibert* [1], les tableaux du sculpteur *Falguière* nous conduisent en Espagne; *Eugène Chigot* et *Hanicotte* en Hollande. Certains comme *Félix Régamey* († 1907), *Bigot*, *Beyle* vont jusqu'en Extrême-Orient et nous donnent des scènes de la vie japonaise et chinoise. D'autres comme *Weeks* [2] et *Bérard* s'arrêtent à l'Inde.

Les Orientalistes proprement dits, c'est-à-dire les peintres des pays musulmans, n'ont pas cessé de constituer un groupe important. A la mort de Decamps ils eurent pour chef *Fromentin* qui se rattache plutôt à la manière de Marilhat. Son dessin élégant, son coloris varié, brillant et harmonieux, sa lumière uniformément étalée, sa compréhension intime du paysage et des hommes du Sahara et du Sahel, sans parler de sa supériorité comme peintre de chevaux lui assurent un rang éminent [3]. Il n'a pas cependant la puissance de son contemporain *Belly* (1827-77) (*la Caravane* au Louvre) et même de *Guillaumet* (1840-87) le peintre du Sud algérien. D'autres vont plutôt chercher en Orient, comme Delacroix, les scènes de la vie humaine que les paysages, fussent-ils animés de figures

1. *Worms* a été aussi un des premiers, avec *Jules Masse* et *Viger-Duvignau*, à emprunter ses sujets à l'histoire anecdotique et à la vie intime du Consulat et de l'empire. *Vibert* (1840-1902) qui avait débuté par la mythologie (*Narcisse*) a pe des scènes plus ou moins satiriques où il mèle souvent les moines et les cardinaux, sans parler d'une tentative dans la grande peinture historique (l'*Apotheose de Thiers*, Versailles).

2. Weeks né à Boston a fait ses études et poursuivi sa carrière à Paris.

3. En Fromentin (1820-76), l'écrivain valait le peintre. Par ses récits de voyage : *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel*, il joue dans la littérature descriptive un rôle de novateur analogue à celui de Bernardin de Saint-Pierre ou de Chateaubriand. Son roman de *Dominique* est un des premiers en date et est resté un des meilleurs de nos romans d'analyses psychologiques subtiles. Les *Maîtres d'autrefois* le classent parmi nos premiers critiques d'art.

diverses, de fantasias, de chasseurs, de femmes revenant de la fontaine, etc. *H. Regnault* (1843-71) qui avait déjà vivement frappé l'attention par son *général Prim*, œuvre vivante et de portée générale, vraie personnification de l'aventurier politique, se tournait déjà vers l'Orient avec sa *Salomé* dont le coloris original et le type étrange nous promettaient presque un chef d'école. Peu après il se rendait au Maroc en passant par l'Espagne et rapportait de son voyage des vues de l'Alhambra et cette sanglante *Exécution à Tanger* qui est au Louvre. On sait quelle mort glorieuse anéantit toutes ces espérances. Sa place fut prise par *Benjamin Constant* (1845-1902) qui parut avec éclat au salon de 1876 par l'*Entrée de Mahomet II à Constantinople*, puis, s'adressant à l'Orient moderne, a donné des œuvres aussi brillantes, mais plus solides, les *Derniers Rebelles, la Justice du Scherif*, etc. *Berchère* (1822-91), *Mouchot* (1830-81), *Th. Frère, Henriette Browne* (pseudonyme de Mme de Saux) plus connue par ses *Sœurs de Charité*, Mme *Lucas Robiquet, Washington, Dinet, Clairin, Pinchart, Bompart, P. Leroy, Cabanes, Girardot, Rigolot* sont tous plus ou moins les disciples de l'un des ces quatre peintres. Parmi les orientalistes le dessinateur *Bida* occupe une place de premier rang.

Plusieurs peintres déjà connus par des œuvres d'un genre différent ont été voyager en Orient et s'en sont bien trouvés. Plus d'une fois Ziem a abandonné Venise pour l'Orient de même que Fromentin avait abandonné l'Orient pour Venise. *James Tissot* (1836-1902) en a tiré des éléments de son illustration des Évangiles qui a fait tant de bruit [1]. Bonnat n'a rien peint de plus solide que son *Barbier turc. Gust. Boulanger* (1824-88) doit autant sa réputation à ses scènes de la vie musulmane qu'à ses tableaux antiques (*Hercule et Omphale*) ou à sa

1. Malgré l'immense effort et la conviction sincère dont témoigne cette série d'aquarelles le nom de Tissot restera tout autant par ses *Scènes de Faust* dans la manière du peintre belge Leyss et dans ses tableaux inspirés de la vie moderne tels que *la Confession* et l'histoire de l'*Enfant prodigue* adapté à la vie anglaise. Dans cette suite de sujets il a rendu les types d'Outre-Manche avec une vérité que sont loin d'atteindre les peintres anglais lorsqu'ils reproduisent des types français. Tissot n'est pas le seul de nos peintres qui ait été trouver en Angleterre une situation qu'il cherchait vainement dans son pays. *Alphonse Legros* (1837) semble définitivement fixé à Londres qui le considère comme un de ses meilleurs artistes (*l'Amende honorable*, musée du Luxembourg).

décoration du foyer de la Danse à l'Opéra. *Gérôme* (1824-1903) a rapporté de l'Asie Mineure ou des bords du Nil plusieurs de ses toiles les plus connues, entre autres : *le Prisonnier* qui a inspiré un sonnet à Hérédia.

Peinture de genre : Gérôme, Meissonier. — Mais Gérôme devait toujours revenir à l'antiquité à laquelle il était redevable de ses premiers succès : *le Combat de coqs* où les figures sont de grandeur naturelle et la vaste composition du Musée d'Amiens où, traduisant une page de Bossuet, il symbolise le *Siècle d'Auguste* et l'avènement du Christianisme. Cependant son exécution très étudiée, très polie, ivoirine et un peu sèche convient mieux aux tableaux de chevalet. Il y a abordé toutes les époques de l'histoire : *le Roi Candaule, Phryné devant l'Aréopage, la Mort de César, les Gladiateurs dans le cirque, Louis XIV et Molière, Frédéric II, Bonaparte devant le Sphinx, la Mort du maréchal Ney*, etc. Son chef-d'œuvre est cependant emprunté à la vie moderne et n'a rien d'historique : *les Suites d'un bal masqué* (Chantilly).

Sa réputation n'égale pas celle de *Meissonier* (1815-90). On peut regretter que Meissonier ne se soit presque jamais occupé de son temps sauf par des portraits (Alexandre Dumas, le peintre lui-même). C'est sa seule infériorité à l'égard des Hollandais dont il est le rival par la précision de la science et l'amour de la perfection par l'habileté à unir jusque dans les plus petits tableaux le souci du détail avec une exécution sans sécheresse, par le talent de la composition qui, donnant à chaque chose son importance relative, laisse toujours apparaître la suprématie de la figure humaine. Dans la seconde partie de sa vie, il eut des visées plus hautes et prouva qu'il n'avait pas trop présumé de ses forces par ses tableaux qu'inspire Napoléon : *1805* (Chantilly), *Iéna*, *1807* (musée de New-York) *1814* (collection Chauchard) qui compteront parmi les œuvres capitales de XIXe siècle. Rapprochons-en son tableau inachevé, demi symbolique, de *Paris en 1870* et un sujet plus simple, mais ou il a mis une émotion assez rare chez lui *la Madone del bacio*, dont il a voulu par son testament assurer la possession au Louvre. Meissonier a été un incomparable peintre de chevaux et le premier il a rendu certains mouvements que ses prédécesseurs n'avaient pas su saisir. Il a eu surtout occasion

de montrer ce côté de sa science dans ses tableaux de bataille[1].

Peinture militaire. Yvon, Pils, Detaille, de Neuville. — Les peintres militaires n'ont pas manqué à notre temps. Ils furent même particulièrement populaires, ayant eu d'abord à celébrer nos victoires de Crimée et d'Italie. Yvon, qui déjà dans le *Maréchal Ney à la retraite de Russie*, renouant la tradition de Gros, avait rendu à la peinture de bataille cette émotion, cette pitié qu'Horace Vernet avait trop négligée, se surpasse dans la *Prise de Malakoff* (salon de 1857). Il peignit ensuite *Solferino*, tandis que *Pils*, avec un pinceau plus ferme mais moins de passion, représentait la *Bataille de l'Alma* (1859). Pils avait traité avec succès l'anecdote militaire (*Zouaves à la tranchée*), genre qui avait fait aussi la réputation de *Protais* (*Avant* et *Après le combat*). Mais Pils, comme Protais, devait être dépassé par de Neuville et Detaille.

De Neuville (1836-85) et *Detaille* s'attachèrent à honorer le courage malheureux, à entretenir l'espérance en rappelant l'héroïsme déployé au milieu des défaites. Ils traitèrent des sujets qui frappèrent et émurent, par un pathétique grave dépourvu de toute déclamation (v. surtout les *Dernières Cartouches* de de Neuville). Par cette émotion communicative, par cette

1. La peinture de genre est si variée que nous nous bornerons à compléter par une énumération ce que nous avons dit de son plus illustre représentant. *Fichel*, *Caraud*, *Hillemacher*, *Brillouin*, *Outin*, *Leroux*, *L. Leloir* (1843-84), *M. Leloir*, *E. Bayard*, *Delort*, *Jacquet*, *Adrien Moreau*, *Goupil*, *Burgue*, *Pille* (1844-97), l'ami des Reîtres, *Lucien Gros*, *Meissonier fils*, *Firmin Girard*, *Leray*, *Luminais* le mérovingien, font du genre historique. *Jamin* ressuscite *l'âge de pierre*. *Toulmouche* (1829-90), dans lequel on devrait voir un rival d'*A. Stevens*, *Franzini*, *Adan*, *Gelhay*, *Lobrichon*, *Em. Saintin*, *Baugniet*, *Baugnies*, *Morisset*, *Lemont*, *Dantan*, fils du sc. Pierre D., *Renard*, *Aublet*, *Tournès*, *M[lle] Rongier*, *Paul Chabas* s'occupent de notre vie actuelle. *Heilbuth*, hambourgeois d'origine (1825-89) oublie pour elle (le *Mont de Piété*) ses cardinaux. *Béraud* aime à donner à ses scènes parisiennes un caractère symbolique. Il mêle parfois, à ses boulevardiers habillés dans le dernier goût du jour les personnages de l'Evangile et le fait de façon acceptable. *Bonhommé* 1809-81) emprunte ses sujets à la vie industrielle. *Lambron*, qui a représenté d'abord des croque-morts a peint, comme *Vollon* le fils, Pierrot et ses compagnons habituels. Le danseur de l'opéra *Montfallet* a fait aussi quelques tableaux agréables avec les personnages de la *Commedia dell' Arte*. *J. Veber* s'abandonne à tous les caprices de son imagination et fait presque accepter les sujets les plus singuliers ou les plus scabreux par l'amusante fantaisie ou la poésie symbolique qu'il y mêle. Ses toiles sont souvent des caricatures peintes, genre qui a valu à *Guillaume* et à *Forain* une partie du succès qu'ils doivent plus encore à leur crayon. (Voir les peintres de la vie populaire, p. 776-9 et les peintres exotiques, p. 784-7).

passion partout répandue, par la liberté d'exécution (*l'Attaque du Bourget*, *Combat sur une voie ferrée*) de Neuville se rapproche de Delacroix, et l'emporte sur son rival et ami Detaille [1]. Ce n'est pas que l'émotion morale soit absente des œuvres de Detaille (*les Cuirassiers à Eylau*, *l'Espion* à Chantilly, *Salut aux blessés*) ; mais elle est moins communicative. Detaille, plus que De Neuville, s'est attaqué à des toiles de grandes dimensions et les a remplies avec la même aisance et la même sûreté que ses tableaux de chevalet : *les Victimes du Devoir*, *la Reddition d'Huningue*, *Portraits équestres du roi d'Angleterre et du Duc de Connaught*. En dépit des craintes que pouvaient faire naître sa facture et les habitudes de son talent, il a abordé avec un égal succès la peinture monumentale : à l'hôtel de ville, *les Engagements volontaires en 1792* et *l'Entrée de la Garde impériale à Paris en 1807* ; au Panthéon, *la Course à la gloire* [2].

Nous avons déjà parlé de *Morot* qui a rarement traité des sujets militaires. Mais on ne peut se dispenser de rappeler son *Reischoffen* ; car jamais la furie d'une charge de cavalerie n'a été mieux exprimée. De plus, c'est un des premiers tableaux où ont été rendue d'une façon vraiment conforme à la nature l'allure du cheval galopant à fond.

Idéalisme : Peintures monumentales. Puvis de Chavannes. — A l'Hôtel de Ville comme au Panthéon les œuvres de Detaille se trouvent à côté de celles de *Puvis de Chavannes* (1824-98) et ce rapprochement est un signe bien frappant de la

1. Ils ont exécuté ensemble le panorama de la bataille de Champigny, bataille à laquelle ils avaient pris part comme combattants. Jamais la peinture de panorama n'avait eu l'honneur d'être traitée par de tels artistes. — Rappelons à cette occasion les autres panoramas militaires, de *Castellani* et de *Poilpot* et le panorama pittoresque d'*Hugo d'Alesi*. Le panorama du jardin des Tuileries a groupé de façon synoptique les célébrités des diverses périodes du XIX[e] siècle. Meissonier avait été en pourparlers avec des Américains pour un panorama et avait choisi pour sujet : *François I[er] armé chevalier par Bayard*.

2. Citons encore parmi nos peintres militaires : *G. Régamey*, talent d'une remarquable franchise qui n'eut pas le temps de donner sa mesure, *Armand-Dumaresq*, *Beaucé*, *Janet-Lange* (1818-72), *Dupray*, *Loustaunau*, auteur des *Chasseurs alpins*, du *Lancement d'un pont*, remarquable paysagiste, *Orange*, *Marius Roy*, *Leblant* (*Scènes de guerre de Vendée*), *Boutigny*, *Ledru*, *Delort*, *Dujardin-Beaumetz*, devenu directeur des Beaux-Arts. *Berne-Bellecour* s'est montré au moins une fois le rival de Detaille dans *le Coup de canon*. *Georges Bertrand* a eu une inspiration d'un caractère épique, dans son tableau de *Patrie*. *Dawant*, dans la *Mort de du Couëdic*, a montré le même sentiment dramatique que dans sa scène de *Sauvetage* et les mêmes qualités de coloriste que dans ses tableaux plus simples tels que la *Maîtrise*.

variété de talent et d'inspiration qui est un des caractères les plus séduisants de l'art contemporain.

En dépit d'exagérations de système qui ont provoqué des réserves d'autant plus justes que des amis maladroits appuyaient surtout là-dessus leur admiration, Puvis de Chavannes reste avec Baudry, le plus grand décorateur de son époque. Son exemple seul suffirait à prouver combien est fausse l'opinion courante que la peinture monumentale a manqué à notre école contemporaine. Par leur composition magistrale, aussi bien pour l'idée directrice que pour la disposition pittoresque, par leur sérénité supérieure, par l'harmonie absolue des personnages et de la nature qui les entoure, par la convenance de l'œuvre avec la place qu'elle occupe, les chefs-d'œuvre de Puvis de Chavannes (la plupart des *peintures d'Amiens*, *l'hémicycle du grand amphithéâtre de la Sorbonne*, scènes de la *Vie de sainte Geneviève* au Panthéon, la décoration de l'escalier de l'hôtel de Bonnat rue Bassano), prennent place dans nos souvenirs à côté des peintures monumentales les mieux consacrées par l'admiration du passé. On peut regretter cependant qu'il n'ait pas attaché assez de prix à la beauté des formes considérées et aimées pour elles-mêmes. Il pouvait le faire sans nuire pour cela à l'équilibre de l'ensemble et à l'effet d'unité qui le préoccupait avant tout. Les peintres de la Renaissance et même ceux du XVIIe s., l'ont prouvé [1]. P. de Chavannes tout en étudiant la nature de près et avec persévérance (le nombre de ses dessins en fait foi), a été un peintre essentiellement idéaliste. Il n'est pas le seul et, en dépit d'opinions toutes faites, l'idéalisme a tenu de nos jours une grande place à côté du réalisme.

Peinture religieuse : Olivier Merson. Hébert Dagnan-Bouveret. — Cet idéalisme se montre sous la forme religieuse dans *Olivier Merson*. Merson est à certains égards un florentin de la première renaissance, un ami de Giotto ou de Fra Angelico, plein de l'esprit de saint François d'Assise dont il aime à illustrer la légende (*le Loup d'Agubbio*). Dans ses

1. Notons ici la grande originalité de Puvis de Chavannes comme paysagiste. Il excelle à synthétiser en une seule toile, sans copier aucun site particulier, la nature de toute une région : le paysage picard dans *Ludus pro Patria* (Amiens) ; le paysage normand dans *Inter artes et naturam* (Rouen).

scènes de l'Évangile une familiarité touchante n'ôte rien à leur signification générale et à leur dignité (*le Repos en Égypte*). Il y introduit les costumes des paysans et des gens du peuple au XIXe s. (*Ave Maria*), avec un tact qu'on n'a pas toujours imité (comp. p. 808, 627). Même caractère d'élévation dans ses œuvres plus étendues : *Scènes de la vie de S. Louis*, au Palais de Justice, *la Vision*, *S. Isidore*. *Maurice Denis* avec quelque gaucherie voulue, mais une sincérité de sentiment communicative, se rattache à la même inspiration.

Un sentiment aussi mystique, mais plus soucieux de la beauté des formes, se montre dans la *Sainte Cécile* de *Charles Gautier* et, avec plus de recherche, dans les *Madones* d'*Hébert* : (*la Vierge au baiser*, *la Vierge de la Délivrance*, tableau qui se cache dans le petit village de la Tronche près de Grenoble mais est connu par l'admirable gravure de Huot) [1].

Il s'est trouvé d'ailleurs un peintre qui, d'une culture moderne achevée, aussi soucieux que les plus hardis des novateurs de la séduction des nuances et des effets réciproques des couleurs, aussi savant que pas un dans la composition de la palette et le maniement du pinceau, a su cependant faire revivre l'esprit des primitifs flamands du XVe siècle. Ce n'est pas que M. *Dagnan-Bouveret* imite leur manière et soit préoccupé d'archaïsme. Non : le rapport est intime et moral et M. Dagnan reste vraiment de son temps ; mais ce que l'on peut dire, c'est que, si quelque contemporain d'Hemling, d'âme délicate comme lui, revenait parmi nous et, formé par un enseignement nouveau, recevait des impressions modernes, il les refléterait d'une façon analogue [1]. Cela est vrai non seulement des œuvres religieuses où M. Dagnan a développé tout son talent (*la Cène*, *les Pèlerins d'Emmaüs* avec des donateurs habillés dans le costume de nos jours) ; mais de ses

1. Parmi les autres peintres de sujets religieux nous signalerons encore *Duez* (1843-96) (*Saint Cuthbert*, Luxembourg) ; *Timbal* (1821-80) (chapelle de Ste Geneviève à Saint-Sulpice) ; *Émile Lafon* (Chapelle de St François Xavier à Saint Sulpice) ; *Monchablon* (✝ en 1907, *les Évangélistes*, séminaire d'Angers) ; *Pichon* ; *Michel Dumas* ; *Bézard* (Chapelle St-Louis, à Saint-Eustache) ; *Numa Boucoiran* (Sainte Famille, musée de Nîmes) ; *J.-A. Michel*, *Dauban* (Hôpital d'Angers) ; *Joseph Aubert* (décoration de l'église N.-D. des Champs) ; *Thirion* (chapelle à la Trinité) ; *Romain Cazes* (décoration de Sainte-Croix d'Oloron) ; *de Richemont*, plein de poésie dans son *Annonciation* et sa scène du *Rêve* de Zola ; *P.-H. Flandrin*, fils d'Hipp. Flandrin, *Pierre Lagarde*, *Delance*, l'abbé *Van Hollebeke*, curé d'un village de Picardie, etc.

peintures mythologiques à la Sorbonne, mais de ses portraits, mais de ses scènes populaires : *le Pardon en Bretagne, la Bénédiction des nouveaux mariés par leurs parents, le Pain bénit, les Conscrits*. Partout, quelque profond ou subtil que soit le sentiment exprimé, quelque raffinée que soit l'exécution, la sérénité d'un art supérieur domine. L'artiste réalise toujours les mots inscrits au-dessous de son *Parnasse* de la Sorbonne : *Pacem summa tenent*, La Paix habite les sommets. *Maxence* a une inspiration plus limitée, trop recherchée peut-être, mais aussi singulièrement délicate [1]. Son originalité est accentuée par une exécution très particulière où la main montre une habileté adéquate à la subtilité de l'esprit qui la dirige [2].

1. *P. Agache*, avec une exécution différente, plus franche et plus coloriste, s'en rapproche par le souci du sentiment et de l'idée. — L'évolution du talent de Dagnan présente trois manières successives.

2. Aquarellistes, pastellistes, dessinateurs : Bida, G. Doré. — Caricaturistes. — Émailleurs, miniaturistes. — Décorateurs de théâtres. — Peintres verriers. — L'aquarelle française a conservé la faveur qu'elle avait acquise à l'époque du romantisme. Nos aquarellistes cherchent à lutter, plus souvent par l'importance des œuvres que par la minutie de l'exécution (chose dont il faut les féliciter), avec la peinture à l'huile pour le portrait, le tableau de genre et le paysage. La *princesse Mathilde*, la sœur du prince Napoléon Jérôme, a même copié à l'aquarelle des portraits de Rubens. Mme *N. de Rothschild*, Mlle *Sonrel*, *Allongé*, *Montezin*, *Jeannot*, *Filliard*, *Pierre Gavarni*, fils du caricaturiste et bien d'autres ont prouvé toute la diversité dont elle était susceptible. Le graveur *Jules Jacquemart* a mis dans ses aquarelles, empruntées souvent à la côte d'azur, la même puissance d'effet que dans ses eaux-fortes. Plusieurs peintres connus d'autre part, *Vibert*, *de Monvel*, *Maurice* et *Louis Leloir*, *Detaille*, *Lhermite*, *Meissonier*, etc., voient leurs aquarelles recherchées à l'égal de leurs tableaux à l'huile.

Les pastellistes sont devenus tout à fait à la mode et, à la suite de Maréchal, n'ont plus hésité à faire au pastel de véritables tableaux. *Raffaelli* a même essayé par des crayons spéciaux de transformer la peinture à l'huile en une sorte de procédé analogue au pastel. Une société des pastellistes français a été fondée en 1885 ; on y remarque *Emile Lévy*, *Doucet*, *Lhermitte*, *Carrier-Belleuse*, *René-Gilbert*, *Loup*, Mme *Frédérique Vallet-Bisson* et pour le paysage *Rigolot*, *Iwill*, etc.

Des dessinateurs ont obtenu autant de réputation que les peintres. Les dessins de *Bida* (1813-95) (illustrations de l'*Évangile*, *Condé à Rocroy*, *Scènes d'Orient*, *le Massacre des Mamelucks*) ont l'importance de vrais tableaux. *Gustave Doré* (1833-83) qui s'est laissé trop aller à sa facilité, fait preuve d'une prodigieuse imagination et d'un talent de composition remarquable dans les centaines, les milliers de dessins par lesquels il a illustré les sujets les plus divers : *Rabelais*, *Dante*, l'*Arioste*, *les Fables de la Fontaine*, *la Bible*, *les Contes de Perrault*, etc., et même le *Voyage en Espagne* de Davillier ; car ce crayon, qui semble toujours emporté par sa verve, a su se plier aux exigences précises de l'architecture. Malgré l'insuffisance de ses études, quelques-unes de ses peintures ne sont pas à dédaigner : (*la Bataille d'Inkermann*, *Dante et Virgile rencontrant Ugolin*, *Vues des Alpes*). Comme sculpteur, on lui doit le monument d'Al. Dumas avec une figure de Dartagnan fort bien posée. Mais

Gustave Moreau : Les œuvres de *Gustave Moreau* (1826-98) se rattachent à une inspiration bien différente, mais elles n'en sont pas moins mystiques à leur manière : d'un mysticisme panthéïstique qui procède de la mythologie grecque comme du bouddhisme indien et parfois même du christianisme (*Descente de croix, Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste*). Gustave Moreau est un de nos artistes les plus originaux. Il est cependant tout rempli du passé et l'on peut le comparer sur-

c'est comme illustrateur qu'il restera. Par les efforts auxquels il a obligé les graveurs sur bois pour interpréter ses dessins, on peut dire qu'il a renouvelé leur art. C'était alors d'ailleurs un beau temps pour l'illustration qui était moins écrasée qu'aujourd'hui par les procédés photographiques. A côté de Doré on eut *Émile Bayard*, *Yan d'Argent* (1837-92), *Valentin*, *Riou*, *God. Durand*, *Foulquier*, *Edmond Morin*, *Froment*, *Adrien Marie*, l'ami des enfants, *Giacomelli*, l'ami des oiseaux. Puis sont venus, *Myrbach*, *Grasset*, *Auriol*, *Giraldon*, *Vuillier*, *Vogel*, *Marchetti*, *Louis Morin*, *Tofani*, *Crafty*, *Lepère*. *Philippoteaux*, *De Neuville*, puis *Job* (Onfroy de Bréville), ont excellé surtout dans les sujets militaires. Le peintre *Chifflart* (1825-1901) a fait preuve d'une fantaisie originale dans ses scènes inspirées d'Edg. Poe, de V. Hugo et du Faust de Gœthe. *Bertall* (1820-82) est surtout un caricaturiste. Les successeurs de Daumier et de Gavarni ne les ont pas fait oublier malgré *Grévin*, *Hadol*, *Marcellin*, les dessinateurs de la *Vie parisienne*, malgré *Cham*, *Caran-d'Ache*, *Willette*, *Faivre*, *Rouveyre*, *Léandre*, malgré même *Guillaume* et *Forain*.

Signalons aussi le succès des tentatives faites pour remettre en honneur l'art de l'émailleur. Des artistes tels que *Claudius Popelin*, *Lepec*, *Georges Jean* semblent avoir renoué la tradition des Limosins et des Pénicaud (voir aussi p. 777). La miniature directement menacée par la photographie s'est soutenue, assez péniblement il est vrai, avec *Camino*, Mmes *Parmentier*, *Debillemont-Chardon*. *H. Richard*, Mlle *Lenique* et quelques autres. A l'autre extrémité de l'art les décorateurs de théâtre ont été plus heureux comme en témoignent les compositions variées, ingénieuses ou grandioses, parfois pleines de poésie, des *Desplechin*, *Rubé*, *Lavastre*, *Thierry*, *Séchan*, qui ont eu de dignes successeurs dans *Jambon*, *Amable*, *Jusseaume*. L'affiche elle-même est devenue artistique avec *Chéret*, *Mucha*, *Toulouse-Lautrec*, *Meunier*, *Steinlen*. — La peinture de vitrail avait été presque complètement abandonnée en France pendant le XVIIIe siècle. Sèvres exécuta vers 1800 des vitraux d'une seule pièce où les couleurs étaient portées sur une vitre blanche à deux ou trois reprises et soumises à deux et trois cuissons. Ce système peu décoratif mais pour lequel on a été trop sévère, a servi aux vitraux de la chapelle de Dreux. Sèvres fit des œuvres d'un meilleur style et d'un caractère monumental pour la chapelle Saint-Ferdinand à Neuilly d'après les cartons d'Ingres. La fabrique de Choisy commença à se rapprocher de l'ancien système avec verres colorés dans la masse, découpés et mis en plomb. Les restaurations que l'on tente alors pour les vitraux du moyen âge (à la Sainte Chapelle par *Lusson*, à la cathédrale de Bourges par *Thévenot*, etc.) précipitèrent le mouvement. Depuis lors il ne s'est plus arrêté : *Maréchal de Metz*, *Ottin*, *Steinheil*, *Claudius Lavergne*, le suisse *Gsell*, *Nicod*, *Champigneule*, *Gaudin*, etc. travaillèrent souvent d'après des cartons qui tout en ayant un caractère moderne, tenaient compte des conditions spéciales auxquelles doit se soumettre ce genre de peinture (château de Chaumont-sur-Loire, Saint-Vincent de Paul, palais des Expos. univers., Cath. d'Orléans). — *Lameire* a donné de remarquables modèles aux *mosaïstes* de N.-D. de Fourvières; Hébert aux mosaïstes du Panthéon.

tout à Mantegna. En effet il recherche aussi bien la précision appuyée et la curiosité du contour que la variété et l'éclat du ton local; ce qui ne l'empêche pas d'exprimer dans son œuvre les sensations diverses d'une âme angoissée qui se raidit en vain contre son émotion. Il va de la mélancolie de la *Jeune fille recueillant la tête d'Orphée* jusqu'aux effrayantes visions de l'*Hydre de Lerne* dressant ses sept têtes furieuses contre Hercule. Parfois il semble qu'il veuille rivaliser avec les sculpteurs par l'eurythmie tranquille de la ligne et la solidité du modelé : *Œdipe et le Sphinx*.

Sculpture. L'École de Rude : Carpeaux, Carrier-Belleuse, Dalou, Falguière, Mercié. — La sculpture française, qui suit moins les inspirations d'une mode capricieuse, est encore supérieure à notre peinture. Elle est à vrai dire sans rivale.

L'École de Rude, vraiment française, savante et passionnée, cherchant à accorder toutes les manifestations de la vie avec les conditions de style et d'eurythmie dont la sculpture ne peut se séparer, eut tout d'abord un représentant digne d'elle dans *Carpeaux* (1827-75) qui se montre gracieux ou puissant tour à tour dans le *Pêcheur à la coquille*, *Ugolin*, le fronton du *pavillon de Flore* et le buste de *Mlle Fiocre* de l'Opéra.

Un même sentiment de vie anime les œuvres de ses contemporains Carrier-Belleuse et Dalou. *Carrier-Belleuse* (1824-87), élève de David d'Angers, montre ce sentiment dans ses bustes comme dans ses statues : *Hebé*, *la Jeunesse*. Cet artiste inégal, abusant parfois de sa facilité, a fait cependant des œuvres d'un haut style : *la Vierge* (à St-Vincent de Paul). Il a eu aussi une grande part au développement de notre art industriel par les nombreux modèles qu'il lui a donnés. *Dalou* (1832-1902), condisciple de Carpeaux à l'atelier de Rude, a fait deux des œuvres les plus remarquables de notre époque : le bas-relief de *Mirabeau répondant à M. de Dreux-Brezé* et le groupe du *Triomphe de la République* (place de la Nation). Mais Dalou, détourné par la politique, n'a pas su ou voulu prendre le rôle qui pouvait lui revenir et la succession de Carpeaux a passé à un sculpteur sorti d'un autre atelier, à un élève de Jouffroy, à Joseph Falguière.

Falguière (1832-1900), qu'on pourrait appeler un nouveau Coysevox, est un des sculpteurs les plus vivants et les plus variés

qui furent jamais. Classique avec le *Vainqueur au combat de coqs*, ultra romantique dans la figure émaciée et la physionomie égarée d'*Ophélie*, exubérant dans ses groupes monumentaux, ascétique et pur dans son *Saint Tarcisius*, Falguière a été de plus un sculpteur vraiment national dont le ciseau fait revivre, avec leur véritable caractère : *Laroche-Jacquelein* comme *Corneille*, *Mgr de Lavigerie* comme *saint Vincent-de-Paul*, la plus simple, la plus naïve, la meilleure de toutes ces figures. Falguière a eu un des ateliers les plus suivis de Paris d'où sont sortis : *Idrac* (*Salambô*), *Marqueste* (*Eve*, *Maternité*), *Puech*, dont les hauts-reliefs, *la Seine*, *l'Enfant Jésus apparaissant à saint Antoine de Padoue* sont d'une originalité et d'un charme exquis. On pourrait en citer d'autres, mais le plus illustre des élèves de Falguière est *Antonin Mercié*. Son *David* lui avait obtenu la croix de la Légion d'honneur lorsqu'il était encore à la villa Médicis et son dernier envoi d'élève, *Gloria Victis*, annonçait un maître. Il a tenu toutes les promesses de ce dangereux début dans le *Génie des Arts* (au-dessus du guichet du Carrousel), le *Souvenir*, le *Meissonier* du square du Louvre, le *Tombeau de la reine Marie-Amélie et de Louis-Philippe* à Dreux, etc.

Les néo-florentins : Paul Dubois. Saint-Marceaux. — Le *David* de Mercié témoignait d'une étude approfondie de Donatello. Déjà d'ailleurs avait apparu dans notre école de sculpture un mouvement qu'on pourrait appeler néo-florentin. *Paul Dubois* (1829-1905) en avait été l'initiateur. Mais son florentinisme était tout pénétré d'hellénisme comme le montrait le *Narcisse* qu'il exposait à côté d'un petit *Saint Jean* au premier salon où il fixa l'attention du public. Le caractère de la renaissance toscane dominait complètement dans son *Chanteur florentin* exposé au salon suivant. Depuis, des œuvres magistrales, le *Tombeau de Lamoricière* (cathédrale de Nantes), la statue équestre de *Jeanne d'Arc* (place Saint-Augustin à Paris), la *statue tombale du duc d'Aumale* (Dreux), etc., sans qu'il y reniât ses premiers maîtres, ne laissèrent plus admirer que l'inspiration personnelle de Paul Dubois.

Au même groupe se rattacha d'abord M. *de Saint-Marceaux*. De Saint-Marceaux joint l'habileté technique du bon ouvrier à l'imagination du poète. Soit qu'il rappelle la fierté de Michel-

Ange dans son *Génie de la tombe*, visiblement imité d'une figure de la Sixtine; soit que dans l'église de Bougival il renouvelle un sujet traditionnel en nous montrant *l'Enfant divin* levant son petit bras pour bénir sa mère dans un geste qui aurait ravi nos « ymagiers » du XIII[e] siècle; soit que dans *l'Arlequin*, si souvent reproduit ou plagié, il donne le type inoubliable du railleur; soit que s'adressant à des modèles plus simples, il les élève jusqu'à la hauteur de types généraux, comme dans cette *Première Communiante* du musée de Lyon, vraie petite fille de nos jours, d'assez humble origine et qui reste pour tous ceux qui l'ont vue comme l'expression même de la foi naïve, ardente et récompensée, il manifeste partout une véritable âme d'artiste.

Bartholomé, Rodin, Frémiet, Gardet, Gérôme. — Le souvenir, conscient ou non, de nos ymagiers du XIII[e] siècle que nous signalions dans le *Tarcisius* de Falguière, comme dans la *Vierge* de Saint-Marceaux, se montre plus nettement encore dans le monument funéraire comme dans le groupe d'*Adam et Eve* de *Bartholomé*, œuvres d'une originalité simple et touchante, d'un sentiment élevé, d'une exécution ferme et sobre; bien différentes, quoiqu'on ait voulu les en rapprocher, des vaniteuses bizarreries dans lesquelles *Rodin* étouffe souvent son talent. Le souvenir du XIII[e] siècle français se montre aussi dans plusieurs œuvres de Frémiet.

Frémiet s'est fait surtout connaître comme sculpteur d'animaux, genre dans lequel il l'emporte sur son contemporain *Cain* (1822-94) malgré le caractère vraiment monumental de ses fauves, et où il n'a depuis trouvé d'émule que dans son élève *Gardet*[1]. Frémiet n'est pas qu'un animalier, c'est un maître sculpteur dans toute l'étendue du terme. D'ailleurs la statue équestre, si l'on consulte la tradition, ne semble-t-elle pas être la forme la plus complète et la plus difficile à réaliser de la sculpture monumentale. Frémiet avait déjà fait le *Cavalier gaulois* et le *Cavalier romain* lorsqu'il exécuta la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides. C'est dans cette œuvre que le public pût surtout retrouver l'esprit des sculpteurs du moyen âge, esprit

1. Autres sculpteurs animaliers : *Jacquemart*, *Isidore Bonheur*, *Stan. Lami*, *Valton*, *Vict. Peter*, *Lecourtier*, *Vital* qui était aveugle *Mène*. *H. Peyrol*, M[me] *Thomas Soyer*.

qui anime encore davantage des œuvres moins connues de simples statuettes, mais vraiment grandes par le caractère : le *Chevalier* et *Jeanne d'Arc écoutant les voix.*

Parmi les auteurs de statues équestres on ne peut guère trouver de rival à Frémiet, avec Paul Dubois, que le peintre *Gérôme.* Gérôme a appliqué à la sculpture toute la précision de sa manière. Aucune de ses peintures n'est supérieure à ses *Conquérants* qui semblent chevaucher au devant de l'armée qu'on s'attend à voir arriver à leur suite : ce sont de véritables résurrections historiques et morales que son *Bonaparte*, son *César*, son *Tamerlan* et son *Frédéric II.* Le même talent se montre dans la statue équestre du *duc d'Aumale* (à Chantilly), dans le *Monument de Waterloo* où il a opposé l'aigle française au lion britannique, dans son *Anacréon* et dans ses heureux essais pour renouveler, après *Cordier* (*types algériens*) et *Simart*, la statuaire polychrome des Grecs, soit par la coloration, soit par la diversité des matières (*Tanagra*, *Bellone*).

La tradition classique : Guillaume, Perraud, Chapu, Thomas, Hiolle, Delaplanche, Barrias, etc. — A côté de ces manifestations multiples d'un art qui semblerait plus difficilement admettre cette diversité que la peinture, l'école plus spécialement classique a produit en grand nombre des œuvres qui ne font pas moins honneur à la sculpture de notre temps.

A la tête de ces classiques, il convient de placer *Guillaume* (1822-1905) qui, professeur d'esthétique au Collège de France, membre de l'Académie française comme de l'Académie des Beaux-Arts, a donné à la fois le précepte et l'exemple. Il a contribué plus que personne à maintenir parmi nos statuaires le sentiment du style joint à l'étude de l'interprétation historique. Guillaume a été avec un succès égal le sculpteur d'*Anacréon*, de *Mgr Darboy*, des *Gracques*, de *Colbert* et de *Napoléon.* La même science, nourrie des traditions grecque et française, mais avec un champ d'inspiration moins étendu, recommanda *Perraud* (1821-76) dont l'*Education de Bacchus* et le *Désespoir* ont conservé toute l'estime qu'ils avaient obtenue à leur apparition. *Thomas* (1824-1905) sculpte avec la même autorité la statue vraiment virgilienne du poète de l'Énéïde (Louvre, Ferrière) et le magnifique *monument de Mgr Landriot* (La Rochelle).

Chapu (1833-92), dont la figure de *la Jeunesse*, dans le monu-

ment de Regnault aurait été pour les Grecs une divinité nouvelle, et dont la *Jeanne d'Arc* est devenue la représentation préférée de notre héroïne nationale, Chapu ne s'est pas immobilisé dans ces succès retentissants, et a laissé la critique incertaine de savoir s'il fallait, sinon préférer, au moins égaler à ces œuvres, célèbres dès leur origine, la statue de la *Pensée*, le monument de *Berryer*, les statues funéraires faites pour les *tombeaux des d'Orléans* à Dreux ou le *tombeau du marquis d'Aligre* à l'hospice de Lèves (près Chartres).

La postérité mettra sans doute plus haut que nous ne le faisons encore les œuvres d'une science achevée et d'une conscience supérieure qui valurent à *Hiolle*, que sa célébrité ne désignait pas, une grande médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1867 : *Narcisse*, *Arion*, le *général Foy* (Ham). *Bonassieux* conserve ses hautes qualités de style dans sa figure vive et animée de *Jeanne Hachette*, comme dans sa *Vierge* colossale du Puy ou l'*Horloge monumentale* du Palais du Commerce de Lyon. *Cavelier* a fait dans la *Pénélope endormie* (château de Dampierre) une œuvre noble, gracieuse et savante, qui resta son meilleur titre, malgré sa *Cornélie, mère des Gracques*, et son fronton du *Pavillon Turgot* au Louvre.

Barrias (1841-1905) se montre aussi ingénieux dans son *Petit Mozart* accordant son violon qu'il est poétique dans la *Nature qui se dévoile*, qu'il est puissant et émouvant dans le *Serment de Spartacus* et les *Premières funérailles*. *Delaplanche* (1836-91) est mort lorsqu'il lui restait beaucoup à produire. Mais la *Vierge au Lys*, *Eve*, *la Musique*, *la Danse* suffiraient chacune à assurer sa renommée [1].

1. Plus encore que pour les paysagistes nous devons nous borner, tant les talents ont été nombreux, à compléter par une simple énumération ce qui est dit plus haut. Voici donc les noms qui nous paraissent avoir le plus mérité l'attention par des œuvres dont plusieurs sont comparables à celles que nous avons déjà citées : *Gumery* (fontaines de Bordeaux, monument du président Fabre à Chambéry), *Mathurin Moreau* (Fileuse, le Sommeil, monument de Joigneaux) *Aimé Millet*, (Ariane abandonnée, l'Apollon colossal qui couronne l'Opéra), *Crauck* (1827-1906, le maréchal Pelissier, la Victoire couronnant le Drapeau français), *Becquet*, un des meilleurs élèves de Rude (Saint Sébastien, Abel mort), *Gruyère* (fronton sur le jardin du Pavillon de Flore), *Salmson* (la Dévideuse, Monument de Saussure et de Jacques Balmat à Chamonix), *Rochet* (Charlemagne avec Roland et Olivier parvis N. D. à Paris, Bonaparte à Brienne), *Bartholdi*, (statue colossale de la Liberté éclairant le monde, New-York), *Lanson*, *Degeorge* (Aristote enfant, statues de Ph. Delorme, H. Flandrin, G. Coustou, Gér. Audran pour la Fontaine

La sculpture réaliste. — Depuis quelque temps, des sculpteurs, (le mouvement semble être parti de la Belgique), se sont mis à reproduire non plus en statuettes, mais en grandeur naturelle, des sujets populaires et l'on a pu craindre de voir appliquer à la sculpture, sous forme de grands sabots de marbre ou de larges blouses de bronze, les excès de théorie de Courbet, bien plus dangereux encore pour la statuaire que pour la peinture. On a vu en effet plus d'une œuvre qui n'attiraient l'attention que par l'exagération de leur vulgarité. Mais des groupes tels que les *Jeunes filles aveugles* de *Hipp. Lefebvre*, *Sur le pavé* de Cordonnier, tels surtout que *Maternité* de *Roger Bloche* où une pauvre ouvrière, amaigrie par la fatigue et les soucis, embrasse avec amour et tristesse, en pensant aux épreuves qui attendent ce petit être, un beau bébé qui n'a pas encore eu à souffrir de la vie, montrent ce que la

de la place des Jacobins à Lyon), *Verlet* (fontaine de Bordeaux), *Maindron* (Velléda). *Alf. Lenoir* (Éducation maternelle, La France romane au Pont-Alexandre III à Paris). *Allar* (Alceste et ses enfants). *Allouard*, *Aizelin*, *Boucher* (La Terre, Aux Champs). *Schœnewerck*, *Lafrance* (le petit St Jean). *Carlier*, *Ern. Dubois* (Monument de Bossuet à la Cath. de Meaux). *Turcan*, *Peynot*, *Morice*, *Croisy*, *Longepied*, *Leveel* (statue équestre de Napoléon à Cherbourg). *Soulès*, *Caries*, *Tony-Noel*, *Injalbert*, *Peinte* (Orphée), de *la Vingtrie* (Coysevox), *Leroux*, *Boisseau*, *Aubé*, *Planchard*, *Montagny*, *Louis Noel*, *Félix Charpentier* (les Lutteurs), *Alex. Charpentier*, auteur de la Fuite de l'heure, qui a fait aussi de grands bas-reliefs en grès émaillé (les Boulangers), *Coutan* (la France de François Ier au pont Alexandre III), *Gust. Michel* (la France moderne *ibid.*), *Camille Lefebvre*, *Hector Lemaire*, *Claudius Marioton*, *Dampt*, *Moreau-Vauthier*, *Vital-Dubray*, *Suchetet* (Biblis), *Franceschi*, *Maillet*, *Desbois*, *Cordonnier*, *Dagonet*, *Barthélemy* (Ganymède), *Cugnot*, *Chatrousse*, *Ottin* (Fontaine Médicis), *Husson* (Lesueur), *Garraud* (Caïn et sa famille, jardin du Luxembourg), *De Mesmay* (Mlle de Montpensier, *ibid.*), *Lescorné* (Marguerite d'Angoulême, *ibid.*), *Larche*, *Sanson*, *Labatut*, *Laporte-Blairzy*, *Roussel*, *Fagel* (le chimiste centenaire Chevreul). *Massoule* (Mme de Sévigné), *Hannaux*, *Léonard* qui a donné le modèle du surtout des danseuses exécuté en biscuit de Sèvres (1900), *Gasq*, etc. Une facture souple et originale dans la manière de traiter le vêtement moderne ajoute au mérite de l'expression dans les œuvres toutes récentes de *Théodore Rivière* (les Deux Douleurs) et *Sicard* (Georges Sand). Le docteur *Paul Richer*, membre de l'Ac. de Médecine et de l'Ac. des Beaux-Arts, a fait entre autres des statues pour le Muséum. Il est professeur d'anatomie à l'École des Beaux-Arts. Il a succédé à M. *Ed. Cuyer* qui, étant à la fois peintre et savant anatomiste, a écrit sur l'anatomie artistique des ouvrages devenus promptement classiques. Quelques femmes, à la suite de *Mme Léon Berteaux* (Jeune captif gaulois, Psyché), se sont adonnées avec succès à la sculpture : *Mmes Lefebvre-Deumier*, *Cazin* et *Besnard* née Vital-Dubray, *Mlle Itasse*, la *duchesse d'Uzès*, l'actrice *Sarah Bernhardt*. *Mlle Heuvelmans* la premiere femme admise à concourir pour le prix de Rome (1906) l'a obtenu en (1911). Le célèbre acteur romantique *Mélingue* mérita une médaille comme sculpteur au salon de 1852 et on le voyait modeler une *Hébé* sur la scène dans son rôle de Benvenuto Cellini.

sculpture peut légitimement tirer des sujets empruntés à la vie journalière des humbles.

Gravure en médailles. — Depuis une quarantaine d'années (fait d'importance dans l'histoire générale de l'art français) une renaissance brillante et assez imprévue s'est manifestée dans la gravure en médailles qui est revenue en pleine liberté à la tradition aisée, vivante et pure des Grecs. *Ponscarme* dont l'enseignement, aussi bien que les œuvres, a été un des principaux facteurs de cette renaissance, *Chaplain*, *Roty*, trois artistes éminents, nous ont enfin donné des médailleurs pouvant rivaliser avec notre vieux Guillaume Dupré, qui depuis près de trois cents ans n'avait pas eu d'égal. *Degeorge*, *Alphée Dubois*, *Vernon*, en approchent. L'art voisin de la gravure en pierres fines s'est associé en quelque mesure à ces progrès avec *George Lemaire*, *Lechevrel*, *Gaulard*, *Adolphe David*.

Gravure et lithographie. — La gravure en taille-douce, cet art de précision infatigable et de longue patience, peu d'accord, par conséquent, avec les habitudes morales de notre époque et qui, par là, semblait plus menacé que d'autres par les moyens rapides de la reproduction photographique, non seulement s'est défendue ; mais, après une période assez courte d'hésitation, a repris une activité nouvelle. Nous avons rarement eu un ensemble de burinistes plus brillant, soit qu'ils employent le burin pur, soit qu'ils se servent de l'eau forte pour préparer leurs planches. *Gaillard* est un des plus originaux par son exécution, d'une subtilité extraordinaire, comme par son interprétation très personnelle soit des maîtres (*l'Homme à l'œillet* de Van Eyck), soit des personnages vivants dont il a gravé des portraits dans des œuvres comparables à ses portraits peints (*Pie IX*, *Don Guéranger*). Avec lui se placent au premier rang : *Huot* (la Vierge de la Délivrance d'après Hébert), *Achille Jacquet* (la Passion, triptyque de Mantegna et 1814, de Meissonier), *Jules Jacquet* (Iéna de Meissonier), *Patricot* (le Cortège des rois Mages de Gozzoli), *Léopold Flameng* (Mort de sainte Geneviève, d'après J.-P. Laurens), *Sulpis*, *Coppier* (la Joconde, 1807 de Meissonier), puis *Lévy*, *Didier*, *Danguin*, *Morse*, *Deblois*, *Al. Lamotte*, *Annedouche*, *Salmon*, *Massard*, *Mongin*, *Burney*, heureux imitateur de

Gaillard, *Haussoulier, Focillon, Abel Mignon*, le peintre *A. de Lemud* (*Beethoven*, gravure originale), etc.

Outre l'éclat de la gravure au burin, deux faits font de la fin du XIXe siècle une période remarquable de l'histoire de la gravure : les progrès de la *Gravure sur bois* et les nouveaux succès de l'*Eau forte*. La xylographie a dû son développement extraordinaire aux publications illustrées où s'est signalée surtout, comme nous l'avons dit, l'inépuisable fécondité de Gustave Doré. Ne pouvant plus se borner à copier servilement trait pour trait, le dessin fait sur le bois par l'artiste, mais obligée de l'interpréter, elle est devenue un véritable art avec *Brevière* (1794-1869), les *Pannemaker, Pisan, Bœtzel, Best, Hotelin, Chapon, Baude, Léveillé, Huyot, Froment*, Mme *Jacob-Bazin*, etc.

Les aquafortistes ont pris, par le nombre comme par le talent, une place considérable. Plusieurs peintres se sont adonnés avec grand succès à l'art que pratiquaient Rembrandt et Claude : Chaplin, Hédouin, Charles Jacques, Bonnat, Me Henriette Browne. Parmi les aquafortistes de profession, qu'il s'agisse d'œuvres originales, ou de reproductions, *Bracquemond, Waltner* (la Ronde de nuit, le Christ devant Pilate de Munkaczy), *La Guillermie* (les Enfants de Charles Ier de Van Dyck), *Jules Jacquemart* (1837-80) (dans ses merveilleuses reproductions des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*), *de Rochebrune* (dans ses vues de châteaux de la Loire), ont peu de rivaux à craindre dans le passé. Que de noms il faudrait citer à côté d'eux, *Lecouteux, Desboutin, Lerat, Chauvel, Courtry, Brunet-Debaines, Champollion, Boilvin*, etc. [1].

Aucune école de gravure, n'est actuellement comparable à l'école française qui garde à cet égard la supériorité qu'elle n'a jamais perdue depuis Louis XIV. Il y a cependant à noter des progrès très suivis en Allemagne, où se sont fondées deux sociétés pour la gravure originale (à Munich et à Berlin). L'Allemagne a quelques burinistes comme *Meyer, Jacoby*; mais ils ne valent pas ses aquafortistes, *Kœpping, Redlich, Raab, Forberg*. Parmi les graveurs sur bois les plus remarquables sont *Mockel* (Cascade d'après André Achenbach) et

1. Une société des aquafortistes, a été fondée vers le milieu du XIXe siècle et ses membres les plus éminents se sont réunis, sous la direction d'Hédouin, pour illustrer les *Évangiles* d'après les dessins de Bida.

le groupe des artistes qui ont gravé en manière de croquis avec beaucoup de verve les dessins de Menzel pour l'histoire de Frédéric II : *Rœtzmarch*, *A. Vogel*, *O. Vogel*, *Unzelmann.* L'Angleterre, malgré des burinistes tels *Macbeth*, préfère l'eau forte avec *Seymour-Haden*, *Cameron*, *Haig*. Elle n'abandonne pas la gravure à la manière noire (*Short*) ni la gravure sur bois en couleur (*Nicholson*, *Fletcher*), et est toujours, ne fût-ce qu'à cause de ses nombreux Magazines, un centre d'activité pour la gravure sur bois usuelle (*Gilbert*, *Robert*, etc.). L'eau-forte a repris faveur au pays de Rembrandt ; les belles planches à la facture originale, aux effets profonds, de *Bauer*, *Dupont*, *Storm van S'Gravezande*, *Veth*, *Toorop*, *Wetzen*, *Mlle Etha Fles*, qui parurent et surprirent à l'Exposition de 1900, ont été jugées dignes d'un pareil patron. L'eau-forte italienne, avec *Fattori* et *Conconi* ; suisse, avec *Evert Van Muyden* ; espagnole, avec *Ricardo de los Rios*, ont fait bonne figure dans ce tournoi international. L'école belge (et c'est là un éloge), l'école belge où se distinguent surtout les burinistes, *Biot*, *Lenain* (le Saint George de Rubens), *Meunier*, est comme une annexe de l'école française. La lithographie ne s'est pas moins bien comportée en face de la photographie que la gravure avec *A. de Lemud* (1816-87, le *Retour des Cendres de Napoléon*), *Maurou*, *Soulange Teissier*, *Chéret*, *Mlle Vernaut*, *Lunois*, etc., les Hollandais *Ten' Cate* et *Veth*. *Em. Vernier* (1831-87), lui-même paysagiste de talent, s'en est heureusement servi pour rendre la douceur et le flou des paysages de Corot.

Architecture. — Les chemins de fer. L'architecture métallique. — En architecture, la fin du XIXe s. ne semble pas avoir dégagé un style franchement original, malgré des édifices tels que Saint-Pierre de Montrouge et N. D. d'Auteuil par *Vaudremer*, l'Opéra de *Ch. Garnier*, le Palais de Longchamps à Marseille par *Bartholdy* et *Espérandieu*, le Palais de l'industrie de *Viel* aujourd'hui détruit, le Collège Chaptal par *E. Train*, l'École des Arts décoratifs de Lille par *Batigny*, la Trinité par *Ballu*, les constructions de *Duc* au Palais de justice, de *Coquart* à l'École des Beaux-Arts et à la Cour de cassation, certaines parties de la Sorbonne de *Nénot*, de l'intérieur du grand et du petit palais aux Champs-Élysées par *Deglane* et *Girault*, les halles centrales par *Baltard*, qui sont devenues

le type des édifices analogues [1]. Il faut signaler (et les halles en sont un exemple) la grande importance des travaux publics, tels que l'aqueduc de Roquefavour par *de Montricher*, les ouvrages de *Belgrand* pour amener à Paris les eaux de la Vanne et de la Dhuis, etc. L'invention des chemins de fer a provoqué la création de types nouveaux : la gare et ses annexes. Pour couvrir les vastes espaces libres qu'exigeaient les divers services, le fer a été appelé à jouer un rôle de plus en plus grand dans cette architecture. On avait déjà vu le parti qu'on pouvait en tirer dans les Halles, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, le Palais de l'industrie, mais on ne pouvait prévoir à quels résultats merveilleux, ce mode de construction devait aboutir à la Galerie des machines du Champ de Mars, à la Tour Eiffel haute de 300 m. et, surtout au Pont du Fort, où l'ingénieur *Baker* a donné aux arches centrales une ouverture de 500 m. (dépassée de 48 m. au pont de Québec). L'architecture métallique s'est d'abord développée et perfectionnée aux États-Unis, où la main-d'œuvre est fort chère et où l'on cherche à la restreindre [2]. Un des premiers qui se sont fait un

1. Parmi les travaux les plus considérables exécutés de nos jours, il faut placer la réunion du Louvre et des Tuileries, commencée par *Visconti*, achevée par *Lefuel*; la basilique du Sacré-Cœur à Montmartre par d'*Abadie*, N.-D. de Fourvières par *Bossand*, la reconstruction de Chantilly par *Daumet*. Mais ce n'est pas dans des constructions de ce genre, forcément rattachées aux types du passé, qu'on pourrait chercher le style moderne. On pourrait le dégager de certaines constructions privées, villas, hôtels ou châteaux. A cet égard l'avenue des Champs-Élysées présentait un ensemble varié et intéressant; mais ces constructions artistiques ont été peu à peu remplacées par des maisons de rapport, et l'hôtel Païva qui subsiste encore est bien menacé.

2. C'est là certainement un progrès en bien des cas. Mais il faut reconnaître que l'emploi des grandes tiges de fer comme matériaux de construction n'a pas encore la sanction suffisante du temps. Un édifice en pierre doit être entretenu et réparé sans doute, mais on a affaire à des matériaux qui, depuis des milliers d'années, ont accompli leur évolution et sont à l'état d'équilibre interne définitif. Il n'en est pas de même pour la fonte et le fer forgé ou laminé. On lui a donné, par le travail mécanique auquel on l'a soumis, une contexture artificielle. Les molécules ainsi violentées cherchent à se grouper de nouveau, malgré tout, dans leur état naturel, à quitter l'état fibreux pour repasser à l'état cristallin. Le fer perd ainsi en partie sa force de résistance et devient cassant. De là, et pour d'autres causes analogues, des accidents souvent fort difficiles à prévoir et à prévenir (voir par exemple le rapport de MM. *Collignon* et *Hauser* sur la catastrophe du pont de Mœnchenstein; Berne, 1892, in-4°). C'est pourquoi le système des ponts suspendus, qui avait fait naître tant d'espérances, est généralement abandonné aujourd'hui, sauf pour des circonstances spéciales. Le *ciment armé* donnerait lieu à des réserves analogues. Quoi qu'il en soit, le fer comme le ciment

nom par des travaux de ce genre est *Rœbling* qui a construit l'aqueduc suspendu de Pittsburg, le pont du Niagara et le pont de Brooklyn terminé par son fils.

Le japonisme. L'art industriel. — La guerre des Anglais et des Français en Chine et les traités qui ont suivi, la révolution imprévue et profonde qui a rapproché le Japon de la civilisation occidentale, ont amené entre l'Europe et l'extrême Orient des relations plus fréquentes et plus intelligentes. Tandis que le Japon s'efforçait de devenir européen, l'Europe, qui avait pu voir aux expositions universelles de 1867 et 1878 des œuvres exquises des artistes japonais et chinois, se reprochait de ne les avoir pas jusque-là assez admirées. L'influence japonaise s'est fait sentir non seulement sur nos arts industriels, mais même sur nos peintres. Ce goût du japonisme a coïncidé justement avec le succès des grands efforts faits d'abord en Angleterre à la suite de l'exposition universelle de 1852 (musée de South-Kensington), puis en France (importance prise par l'Union des arts appliqués à l'industrie), pour développer les industries d'art, répandre l'enseignement du dessin et relever le niveau des écoles professionnelles. Les progrès qui ont suivi sont un fait considérable. On n'a qu'à comparer le dessin des étoffes, l'imagerie populaire, les affiches d'il y a cinquante ans, avec ce que nous voyons aujourd'hui. L'art français peut être fier de *Braquenié*, qui rivalise avec les Gobelins; d'orfèvres tels que *Froment-Meurice*, *Rudolphi*, *Vechte*, *Fannière*, *Dufresne*, *Susse*, *Christophle*, *Barbedienne*, *Rivière-Théodore*; de bijoutiers comme *Beaugrand*, *Bapst*, *Mellerio*, *Boucheron*, *Falize*, *Aucoc*, *Vever*, *Lalique*; d'ébénistes comme *Fourdinois*, *Lemoine*, *Guéret*,

armé aura son emploi dans les constructions qui ne sont pas destinées à une durée indéfinie, et pour lesquelles on aura avantage à compenser la moindre durée par une économie parfois considérable dans les frais d'établissement. Dans la maçonnerie proprement dite, les progrès de la science de l'équilibre et la connaissance plus exacte de la résistance des pierres et des bois a permis d'arriver aux mêmes résultats qu'autrefois, en employant moins de matière. A cet égard, les procédés actuels paraissent supérieurs à ceux des Romains par exemple. Mais nos ouvrages seront-ils aussi solides ? Cet excès de matière dans les monuments anciens augmentait les frais de construction; mais était, pour une bonne part, comme un capital de garantie. De même des économistes ont reproché à tort à la Banque de France, l'excès de son encaisse métallique et à la France même l'excès de sa circulation monétaire.

Sauvrezy, *Penon*, *Krieger*, *Majorelle*; de céramistes, émailleurs ou verriers comme *Deck*, *Collinot*, les *Haviland*, *Pouyat*, *Pillivuyt*, *Vieillard*, *Ulysse*, *Chaplet*, *Montagnon* (à Nevers), *Delaherche*, *Boulenger*, *Dammouse*, *Thesmar*, *Appert*, *Léveillé*, *Braccard*, *Garnier*, *Grandhomme*, *Massier*, *Lœbnitz*, comme *Ziégler* puis *Carriès* qui ont renouvelé l'art du grès, comme *Jollivet*, *Stattler*, qui ont pratiqué l'émail sur lave. Une mention spéciale est due à *Gallé* qui, avec ses émules *V. Prouvé* et *Daum*, a fait de Nancy un des centres les plus distingués de ce qu'on pourrait appeler les arts de la vie. Il a montré dans ses meubles la même science, le même art ingénieux et délicat que dans ses céramiques ou dans ses verreries, qui luttent contre les produits les plus recherchés des cristalleries de *Baccarat* et de *Choisy*. *Saint-Louis* ne nous appartient plus. L'Exposition universelle de 1900, après celle de 1889, a montré le rôle brillant et considérable que pouvait jouer la céramique appliquée à l'architecture. Elle nous a montré aussi, dans tout leur éclat, la prospérité persistante des deux plus anciennes fabriques de porcelaine de l'Europe, *Meissen* en Saxe et *Berlin*, ainsi que la renaissance de la céramique hollandaise (fabrique de *Rosenburg*) et les poétiques nouveautés de la porcelaine de *Copenhague*. La maison *Salviati* soutient la vieille réputation de Venise dans la verrerie, la mosaïque et la dentelle.

Les écoles étrangères. La Belgique, l'Italie. Allemagne-Autriche. Suisse. États Scandinaves. Etats-Unis; etc. — A l'étranger, l'art dans toutes ses branches a fait preuve de forces nouvelles. Un des grands événements de l'histoire de l'art au XIXe s. est l'apparition d'une école belge ou troisième école flamande, qui se forma au temps où la Belgique recouvrait son indépendance politique et reconstituait sa nationalité. Elle occupe un des premiers rangs et a pour centre Bruxelles. Abandonnant l'enseignement de David représenté avec modération par *Navez* (1787-1869), *Van Brée* (1773-1836), *Mathieu* (1805-61), elle revient à la tradition de Rubens (que Herreyns 1743-1827 avait timidement défendue) avec *Wappers* (1804-74), *Gallait* (1810-87), *de Biefve* (1809-81), *de Keyser* (1813-87), *Wiertz* (1806-65), *Slingeneyer*, *Decaisne* (1799-1852). On était en plein romantisme et on se contenta trop d'imiter les brillants dehors du grand artiste national. La solidité des études man-

quait encore à l'école; elle lui fut donnée par le mouvement réaliste qui s'appuya aussi bien sur la tradition des peintres nationaux antérieurs à Rubens (*Leyss*, 1815-69, est comme un élève des Van Eyck) que sur l'étude de l'humanité moderne prise dans la vie bourgeoise, mondaine ou populaire (*Alfred Stevens, de Groux*). D'ailleurs les talents abondent avec les peintres d'histoire, de genre ou de portraits, *Madou* (1796-1877), *Portaels*, *Franç. Simonau* (1783-1859), *Willems*, *Guffens*, *Swerts*, *Cluysenaar*, *Hermans*, *Verlat*, *Verhas*, *de Brækeleer*, *Dejonghe*, *Dillens*, *Hamman*, *de Winne* (1821-80), *Watelet*, *A. et J. Devriendt*, *de Lalaing*, *Van Schendel* qui fait sa spécialité des effets de lumière artificielle, *Me Fanny Geefs*, *Ém. Wauters*; les animaliers *Ommeganck* (1755-1826), *J. Stevens*, *Robbe*, *Verwée*, *Verbœckhœven*, *Kuytenbrouwer*; les paysagistes *Lamorinière*, *de Knyff*, *Courtens*, *Fourmois* (1814-71), *Hipp. Boulanger* (1837-74), *Verstraete*, *Xavier* et *César de Cock*, *Mlle M. Collart*; les peintres de marine *Clays* et *Mols*; les peintres de monuments *Van Meer*, *Bossuet*, *Stroobant*; les peintres de fleurs *Van Dael* (1764-1840), *Robie*. Un nouveau mouvement réaliste s'est manifesté de nos jours avec *Struys* peintre puissant, ému, dont les tableaux reflètent sans effort une moralité élevée. Il est plus simple et, par là, supérieur à *Frederick* dont les œuvres ont quelque chose d'agressif. La sculpture a aussi bien tenu sa place avec *Simonis*, *G. Geefs* (1806-83), *J. Geefs*, *Fraikin*, *Dillens*, *de Vigne*, *Van der Stappen*; le mouvement réaliste et populaire s'y est fait sentir comme dans la peinture avec *C. Meunier* (1831-1905), *Charlier*, le brutal *Jef Lambeaux* et d'autres.

Les événements qui ont rendu à l'Italie une importance politique et satisfait chez elle le sentiment national, ont contribué à réveiller son activité artistique. Dans la sculpture elle a un grand nombre de praticiens d'une habileté rare, mais qui en abusent; elle a aussi beaucoup d'artistes éminents : *Monteverde* (l'Invention de la Vaccine), *Vela* (Napoléon mourant), *Bergozzoli* (Amour des anges), *E. Bazarro*, *Civiletti* (Canaris), *Argenti*, *Tantardini*, *Monti*, *Barzaghi*. *Bistolfi*, que ses sujets funéraires rapprochent de Bartholomé, *Tabacchi*, *Butti*, *Ferrari*, *Gemito* (Porteur d'eau Napolitain), *Astorri*, *Magni* (la Liseuse), *Marcello*, pseudonyme de la duchesse Colonna di

Castiglione, *Gallori* (Garibaldi, sur le Janicule), *Mme Lancellot-Croce*, *Alberti*, *Secchi* (statue équestre de Mac-Mahon sur le champ de bataille de Magenta, 1896). Elle a aussi des peintres d'un coloris agréable, d'un dessin facile et connus de l'Europe : *Podesti*, *Ussi*, *Mussini*, *Morelli*, *Vanutelli*, *Barabino*, *Micheffi* (scènes populaires), *Morbelli Balestieri* (Beethoven, Femme de poète), *Pagliano*, *Marchetti*, *Detti*, *Lessi*, peintres d'histoire ou de genre ; le brillant *Boldini*, dont les portraits sont moins solides, moins harmonieux que ceux de *Mlle Romani* qui imite Henner et Roybet, l'animalier *Palizzi* (1813-88), le peintre devenu parisien de *Nittis* (1846-84), *Pasini*, qui prend ses sujets en Perse et s'est placé au premier rang des orientalistes. Mais le fait dominant de l'histoire de la peinture italienne dans cette dernière période, c'est la formation d'une remarquable école de paysage, qui fut une des surprises de l'exposition de 1889. Les paysagistes italiens ont poursuivi, de leur côté, les études dont s'occupait l'impressionnisme français. Aucun de nos impressionnistes ne dépasse *Ségantini*, qui s'était formé à peu près seul en étudiant, avec la ténacité d'un paysan et la passion d'un poète, la nature tyrolienne dont il reproduit les sites et les habitants. A côté de lui citons *Leonardo Bazzaro*, *Sartori*, *Ciardi*, peintres des lagunes vénitiennes, *Carcano* et *Gignons*, peintres des lacs lombards [1].

Nous avons indiqué ci-dessus l'évolution récente de la peinture anglaise, ainsi que le réveil artistique de l'Espagne, de la Hollande et de la Russie où a surtout brillé le sculpteur *Antokolsky* qui fait revivre aussi bien la sérénité divine du *Christ*, l'énergie souveraine et quelque peu brutale de *Pierre le Grand* ou la pensée concentrée dans le corps maladif de *Spinoza*.

En Allemagne, l'impulsion donnée par *Guillaume de Kaulbach*, dont le fils Hermann (1846-1909) se distingue aussi dans l'art paternel, continue à y rendre les peintres plus soucieux de l'exécution et de la couleur, plus curieux des effets donnés par la nature. A l'influence de Kaulbach s'ajouta celle du réalisme, puis de l'impressionnisme français : de Courbet, qui se

1. Le célèbre ministre patriote *Massimo d'Azeglio* (1801-1866) se fit un nom parmi les peintres comme parmi les écrivains de son pays. Ses paysages furent médaillés au salon de 1836 à Paris et on vit à l'Expos. universelle de 1867 son *Ulysse et Nausicaa*. — L. Callari. *Storia dell Arte contemporanea italiana*.

vit décerner et accepta une décoration du roi Louis de Bavière; de Manet, qui fut encore plus encensé en Allemagne que chez nous et y fut appelé un nouveau Vélasquez (*Velasquez redivivus*), sans avoir cependant entraîné les peintres allemands (sauf rares exceptions) vers l'inconsistance dans laquelle tombaient en France bon nombre de ses partisans.

Le premier rang appartient d'abord à *Adolphe Menzel* (1815-1905). Menzel est tout prussien. Né à Breslau, il a vécu à Berlin qui, par suite de sa gloire politique, devient un centre d'art de plus en plus prépondérant en Allemagne. A une solidité et une puissance d'exécution rares chez ses compatriotes, il joint un tempérament original qu'il sait conserver dans la peinture officielle. Il est le peintre de Frédéric II (*Bataille de Molwitz, Frédéric à Potsdam*) comme de Guillaume Ier (son *Couronnement à Kœnigsberg*, son *Entrée à Berlin* après la déclaration de guerre). Il a peint aussi des sujets modernes (la *Forge*). Il a un rival dans *Ant. Werner* (Breslau, 1843), plus clair de coloris et plus somptueux (*Luther à Worms*, *Moltke à Paris*, *Proclamation de l'empire allemand à Versailles*). D'autres en ont approché : *Leutze* (*Passage de la Delaware par Washington*); *Scholz* (*Banquet des officiers de Wallenstein*); *Geselschap*, *Camphausen*, *Bleibtreu*, *Jansen*, *Simler*, *Knackfuss*, *Rœber*, qui, avec Werner, ont décoré la *Galerie des Gloires* (Berlin).

Lenbach (1836-1904) est le premier portraitiste de l'Allemagne, un des premiers de l'Europe. Plein de l'enseignement des anciens (Hals, Titien, Rembrandt) et psychologue à la moderne, il a créé, dans sa manière triste et puissante qu'on a comparée à de la lave refroidie, les figures inoubliables de *Bismark*, *Moltke* et *Guillaume*, le terrible triumvirat. Il sait aussi au besoin rendre toute la grâce féminine et réussit même dans le doux genre du pastel (la *reine d'Italie*, la *comtesse Gœrz*). Un peintre bien différent d'inspiration, *G. Richter* qui a fait aussi des grands tableaux (*Baptême de Clovis*), garde, auprès de lui, toute sa valeur dans la poétique figure de la reine *Louise de Prusse* (mus. de Cologne) comme dans l'aimable et beau portrait de Mme *Richter* portant son petit enfant.

Uhde et Liebermann ont mérité de grandes médailles d'honneur à nos expositions universelles : le premier, par des scènes de l'Évangile présentées sous la forme de scènes populaires

modernes, voie dans laquelle il a été suivi, entre autres, par *von Gebhard*; l'autre, par ses effets de lumière et de plein air appliqués à des scènes de la vie hollandaise. *Max Klinger*, penseur comme Cornélius, est de plus un habile praticien. *Leibl*, *Heichert*, *Richard Muller*, *Rod. Lehmann*, *Brutt*, *Simm*, *Schræder*, *Becker*, *Riefstahl*, l'aquarelliste *Ludwig Passini* (scènes du midi), *Hosemann*, *Meyerheim* fils, soutiennent la réputation des peintres de genre, mais sans égaler *Knauss* [1]. *Schreyer* et *Weber* se sont fait connaître aux salons de Paris, l'un par une émouvante *Bat. de Traktir*, l'autre par un charmant *Réveil de Psyché*. Parmi les paysagistes et les animaliers, citons *Kampf*, *Lins*, *Weishaupt*, *Zugel*, *Saal*, *Volkmann*; parmi les architecturistes *Kuehl* et *Wendling*. *Hesterich*, *Lepsius*, *Koner* (*Guillaume II*), *Thedy*, le pastelliste *Klamroth*, *Arthur de Ramberg* (Scènes d'*Hermann et Dorothée*), *Henneberg*, *Stuck* se distinguent dans l'histoire et le portrait. Stuck est aussi un des bons sculpteurs de l'Allemagne. Son nom doit être ajouté, ainsi que ceux de *Hœsel*, *Schaper*, *Rod. Maison*, *Schott*, *Tuaillon*, *A. Hildebrandt*, *Lederer* et du très habile sculpteur sur bois *Kruse*, aux noms cités plus haut (p. 718).

Si l'art, dans l'Allemagne du Nord, s'est maintenu, il a fait plus en Autriche : il y a pris une importance toute nouvelle. Trois peintres ont fait surtout connaître l'art de l'Autriche au delà de ses frontières : Makart, Matejko, Munkaczy.

Makart, né à Salzbourg en 1840, a séduit tous les regards à l'Exposition universelle de 1878 par sa brillante et noble *Entrée de Charles-Quint à Anvers*, mais il est un peu superficiel, il n'a ni l'éclat solide dans l'exécution, ni la puissance de reconstruction historique du polonais *Matejko*, auteur de *Ladislas recevant les envoyés de la Russie*, l'*Union de Lublin*, la *Diète de 1773*, *la Cloche de Sigismond* et des toiles colossales de la *Délivrance de Vienne par Jean Sobiesky* (Vatican) et de la *Bataille de Tannenberg*. Le hongrois *Munkaczy* a, comme Makart et Matejko, le sens des grandes compositions, mais il l'emporte, même sur Matejko, par l'originalité de la conception et le sentiment du pathétique, qualités qu'il manifestera

1. *H. Schlesinger* (les Cinq Sens, l'Enfant volé), *Heilbuth* ont fait, comme les animaliers *Brendel* et *Schenck*, presque toute leur carrière en France. Le général *Heiddeger*, baron de Heideck (1788-1861) a été un paysagiste de talent.

aussi bien dans ses tableaux de genre sur la vie hongroise contemporaine (*Souvenir des grandes guerres*[1], *le Dernier jour d'un condamné*) que dans ses grandes toiles (*Milton aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles*, *le Christ devant Pilate*, *le Calvaire*, *les Derniers moments de Mozart*). Chez les tchèques de Bohême, le peintre le plus considérable est *Brozik* (*Défénestration de Prague*, *Jean Huss au Concile de Constance*.) Le réveil artistique dans l'empire de Habsbourg est moins dû aux Allemands qu'aux Slaves et aux Magyars.

Plusieurs autres noms méritent l'attention et l'estime : les peintres d'histoire et de portrait, *Jules de Payer* (scènes de l'expédition polaire de John Franklin), *Hynais* (plafond du théâtre de Prague), *Rahl* (fresques de l'université d'Athènes), *Iaroslav Cermak*, *Pinkas*, *Hellich*, *Angeli*, *Fuchs*, *Rodakovski*, *Kaplinski*, *Klimt*, *Benczur*, *Lazlo*, *Mme Parlaghy*, *Thaddée Styka* (son portrait par lui-même, salon de 1907), le serbe *Ivanovitch*, *Bruck-Lajos*, les paysagistes *Jettel* et *Ribarz*; les animaliers et peintres de la vie rurale, *Othon von Thoren*, *Pettenkofen*, *Deak Ebner;* les peintres de genre *Defregger* (scènes du Tyrol, tableaux sur la *Vie d'A. Hoefer*) *Charlemont*, *Adalbert Weiss*, *Czok*, *Van Haanen* (scènes populaires à Venise), *Probst*, *Mme Luma Von Flesch-Brunning*.

La monarchie austro-hongroise peut aujourd'hui pour la sculpture comme pour la peinture rivaliser presque avec l'Allemagne prussienne, grâce à *Fadruiz* (statue équestre de Mathias Corvin), *Rona* (statue équestre du prince Eugène à Zentha), *Sucharda* (monument de Palacky), *Saloun* (monument de Jean Huss), *Zala*, *Mystberk*, *Strasser*, le croate *Franges*, et les graveurs en médaille *Scharf* et *Tautenhayn*.

Les artistes de la Suisse ont été réunis, soit à l'école allemande, soit à l'école française, soit à l'école italienne. Il est certain qu'ils ont eu trois centres divers d'attraction, Paris, Dusseldorf, Milan. Mais il y aurait lieu néanmoins de déterminer une école Suisse, ne fût-ce que par ses paysagistes[2]. L'école

1. On ne peut oublier, lorsqu'on a vu ce tableau, la figure d'un pauvre bossu au regard fier qui écoute avec une tristesse poignante le récit de ces actions héroïques, dont l'écho retentit dans son âme et auxquels son infirmité physique lui interdit et lui interdira à jamais de prendre part.

2. L'Histoire des peintres suisses, que Jean Gaspard Fuessli achevait de publier en 1774 remplissait déjà 4 vol. in-f°. On ne doit pas oublier que *Petitot*, *Huber*,

de paysage qui commençait avec *J. P. de la Rive* (1753-1817), *Wolfgang Tœpffer* (1766-1847) et *Diday* (1802-77) et s'était constituée avec *Calame* (1810-64)[1], s'est développée dans le sens de l'étude de la vie intime des montagnes avec *Burnand* (1850) et *Baud Bovy* (1848). La peinture de genre, qui se rattache à l'école de Dusseldorf autant qu'à l'école française, compte *Grosclaude* (1784-1869), le peintre des vignerons et des rouliers, *Van Muyden* (1818), *Anker*, *Vautier* (1829), peintres aimables et touchants de la vie familière et de la vie rustique, *Castres* (1838), *Simon Durand* (1838-96), les *Girardet*. Parmi les portraitistes, on remarque *Mlle Breslau*, *Giron* (1850), *Stackelberg*, *Mlle Rœderstein*; parmi les animaliers, avec Bovy et Burnand, *Karl Bodmer* et *Koller* (1828). Dans la peinture d'histoire *Gleyre* (1807-84), (les *Illusions perdues*, la *Mort du major Davel*, *Hercule et Omphale*, la *Séparation des apôtres*) surpasse *Lugardon* et ses autres contemporains. Après sa mort, *Arnold Bœcklin* (1827-1900) fut le premier nom de l'école. Il a représenté les êtres mythologiques (centaures, sirènes), comme dans une vision réaliste avec un coloris parfois brutal mais un dessin très fort et a exprimé supérieurement la poésie des paysages lacustres de son pays (décoration de la chapelle Gu. Tell à Altdorf). On peut préférer les œuvres plus simples et plus émues de Burnand (*Jean et Pierre courant au tombeau du Christ*) et les nobles peintures de *Paul Robert* au Palais de justice de Lausanne et à l'escalier du Musée de Neufchatel. Les sculpteurs suisses appartiennent surtout à la Suisse Italienne : *Caroni*, *Pereda*, *Ant.* et *Gius. Chiattone*.

L'art scandinave a obtenu une juste réputation avec les peintres *Tiedemann*, *Hockert*, *Édouard Berg*, *Richard Bergh*, *Forsberg*, *Larsonn*, *Johansen*, *Paulsen*, *Salmson*, *Hagborg*, *Werenskiold*, *Gude*, *Wahlberg*, *Normann*, *Grimelund*, *Smith-*

Jean-Henri Fuessli, *Saint-Ours*, *Angèlica Kauffmann*, *Liotard*, *Leopold Robert*, le sculpteur *Pradier* étaient suisses.

1. Son contemporain *Ulrich* peint surtout des vues du pays de Naples. *De Meuron* (1823-96), *Léon Berthoud* († 1892), *Aug. Berthoud* (1829-87), *Castan* (1823-92) restent fidèles à la Suisse. *Baudit* (1825-90) se fixa à Bordeaux et appartient plutôt à l'École française. *Rodolphe Tœppfer*, fils de Wolfgang (1799-1846), qui s'est fait un nom dans la littérature par ses *Nouvelles genevoises* et les *Menus propos d'un peintre genevois*, a cultivé aussi les arts. Ses paysages dessinés ou peints sont oubliés; mais on se plait encore à la douce et malicieuse bonhomie de ses albums de croquis, *M. Jabot*, *M. Vieux-Bois*, *la Famille Crépin*, etc.

Hald, Munthe, Thaulow († 1907), *Zorn, Bloch, Kroger, Bache, Heyerdahl, Petersen, Skredsvig, Ancher, Rosen*, le roi *Charles XV* († 1872)[1], *Mme Jérichau*, le finlandais *Edelfelt* (1831-1905), les sculpteurs *Jérichau, Sinding, Erikson, Bissen.* La Grèce redevenue une nation a des artistes assez recommandables, tels que les peintres *Jacobidès* et *Ralli*, le sculpteur *Drossis.*

Mais de tous ces mouvements artistiques celui qui intéresse le plus l'avenir, parce qu'il est le plus nouveau, c'est celui que l'on constate aux États-Unis. Ils ont des sculpteurs de grand mérite, *Mac-Monniès, Saint-Gaudens, Bartlett, French*, qui sont nettement les disciples des Français, des peintres nombreux qui s'inspirent à la fois de l'école française et aussi de l'école anglaise : *Healy, May, Stewart, Sargent, Dannat, Ridgway Knight, Bridgmann, Dana, Brusch, Abbey*, les peintres de notre Bretagne *Mosler, Kendall* et *Vail, Melchers* qui prend ses sujets en Hollande, *Aston Knight, Francis Millet, Mac-Even, Chase, Homer, Abbot, Thayer, George Hitchcock, Weeks, Miller, Mme Greene-Blumenschern, Mlle Cécile de Wenthworth. Mlle Lee Robbins, Mlle El. Gardner* (*Mme Bouguereau*), *Pearce, Bierstadt, Church* (le *Niagara*), *Harrisson* (marines)[2]. *Whistler* (1834-1903) a recherché avec un grand talent les effets de coloration, mais n'a pas à vrai dire fait un seul véritable tableau sauf le portrait de sa mère (Luxembourg). L'originalité se montre mieux dans les arts industriels et décoratifs (orfèvreries, meubles, vitraux de *Tiffany*) et dans l'architecture avec *Hunt* et *Warren*, associés de l'Institut de France et *Sullivan*, élève du Français Vaudremer.

Le domaine de l'art s'est donc étendu au XIXe siècle, et ce n'est pas un médiocre honneur pour notre pays que de retrouver partout, dans ce résultat, l'influence de la France.

1. Le roi de Portugal *Don Carlos Ier*, paysagiste comme Charles XV de Suède et l'infante Amélie, princesse de Bavière obtint, une méd. à l'Exp. de 1900.

2. Les pays mêmes les plus éloignés des centres artistiques ont donné naissance à quelques artistes de talent. *Ignacio Merino, Lynch, Hernandez*, sont originaires du Pérou, *Lira* du Chili, *Velasco* du Mexique, *Birley* de la Nouvelle Zélande. — Parler de l'architecture à l'étranger nous entraînerait trop loin. Signalons cependant les grands et magnifiques travaux qui ont transformé les villes de Vienne, de Buda-Pesth sous la direction des architectes autrichiens *Ferstel, Fred. Schmidt, Schachner, Wagner, Baumann, Dick, Kœnig, Forster, Hlavka, Hasenauer*, etc., et des Hongrois, *Fittler, Balint, Jambor, Haussmann, Alpar, Steindl*, etc.


Bach.


Beethoven.


Hændel.

LA MUSIQUE

LES GRANDES ÉPOQUES DE L'ART MUSICAL DEPUIS L'ANTIQUITÉ

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. Le XIIIe siècle. — Prépondérance française. L'école gallo-belge. — Prépondérance de l'Italie. Palestrina. — Le XVIIe siècle. — Origine de l'opéra et de l'oratorio en Italie. — La musique moderne. Première époque. Les fondateurs : J.-S. Bach, Hændel, Rameau. — Deuxième époque : Haydn et Gluck. — Troisième époque : Mozart. — Quatrième époque : Beethoven. — Cinquième époque : Weber, Rossini, Schubert, Meyerbeer. — Sixième époque : Mendelsohn, Schumann, Chopin. — Septième époque : la musique contemporaine ; Wagner, Gounod[1].

La musique au moyen âge. — Origine de l'harmonie. — Charlemagne. — La gamme. Guy d'Arezzo. — La musique du moyen âge est une des questions les plus délicates de l'érudition et de l'art. Remarquons tout d'abord que l'oreille n'a

1. Fétis, *Histoire de la musique.* — Fétis, *Dictionnaire des musiciens.* — Lavoix, *Histoire de la musique* et *la Musique française.* — De Coussemaker, *Hist. de l'harmonie au moyen âge.* — Roland, *l'Opéra avant Lulli et Scarlatti.* — Soubies, *la Musique allemande.* — F. Clément, *Histoire de la musique religieuse.* — Mlle L. Collin, *Histoire abrégée de la musique.* — Lavignac, *La Musique.* — Mendel, *Musikalisches-Conversation-Lexicon,* 17 vol. in-8. Berlin, 1870-83. — Eitner, *Biographisch-bibliographisches quellen lexicon der Musiker und Musikgelehrter.* Leipsig, 1900-4

pas alors les mêmes habitudes qu'à présent; que la gamme majeure, qui est la base de notre musique, a été fort longue à se constituer et ne domine vraiment qu'à partir du XVIII[e] siècle. On évite aujourd'hui, sauf de rares exceptions, de faire entendre plusieurs fois de suite des notes séparées par des intervalles de quarte ou de quinte ; l'oreille se révolte à de pareils sons, il semble qu'on entend deux mélodies jouées sur des tons différents. Or, ces intervalles étaient au contraire recherchés par les musiciens du moyen âge. Cette remarque nous montre qu'ils connaissaient l'harmonie, c'est-à-dire l'emploi simultané de sons différents. On a la preuve que cet usage existait déjà au VII[e] siècle.

La musique dut beaucoup à Charlemagne, qui fonda la célèbre école du Palais à Aix-la-Chapelle et d'autres écoles musicales à Metz et à Soissons. Il aimait lui-même à chanter au lutrin, nous dit Éginhard, et censurait impitoyablement les clercs qui ne s'acquittaient pas de cet office.

La notation musicale se constitue peu à peu ; on invente les portées, les clefs, la gamme. *Guy d'Arezzo,* au XI[e] siècle, protégé par le pape Jean XIX (1024-1033), expliqua la musique de son temps, résuma les progrès réalisés et nomma les notes de la gamme, alors au nombre de six; le *si* y manquait encore[1]. Un peu plus tard on donna aux notes des valeurs, et, au XIII[e] siècle, la division régulière de la phrase musicale en temps et en mesures, constitua un nouveau progrès. Le XIII[e] siècle fut, pour la musique comme pour tous les autres arts, une date importante. Les instruments en usage sont déjà nombreux et variés. A côté de la musique d'église, la musique profane est développée. Les bardes, les troubadours, les trouvères, les minnesængers, chantaient leurs poésies en s'accompagnant sur le luth ou la harpe et l'on doit faire une place dans l'histoire de la musique à de hauts personnages tels que *Renaud de Coucy, Richard Cœur de lion,* l'empereur *Frédéric II, Thibaut de Champagne, Bertrand de Born, Wolfram d'Eschenbach, Henri d'Ofterdingen.* Il y avait toujours eu des chansons populaires, chansons guerrières, chansons à boire. On fit, par

1. Guy d'Arezzo, malgré son nom, était probablement Français d'origine (*Revue des questions historiques,* avril 1893.)

exemple, au sujet de la victoire de Clotaire sur les Saxons, « un chant qui volait de bouche en bouche et que les femmes chantaient en dansant et en battant des mains ». On possède encore des chansons profanes qui remontent au xe siècle[1]. Au xiiie siècle, les écoles de musique religieuse et laïque se multiplient ; les corporations d'inventeurs et de fabricants d'instruments sont importantes ; de très nombreuses pièces de cette époque, à trois et quatre voix, nous sont parvenues. Les universités à peine établies inscrivent la musique sur leur programme. La musique jouait un si grand rôle dans les *Mystères*, qu'on pourrait presque les considérer comme des sortes d'opéras. En dehors de l'Église, nous avons déjà des essais de musique dramatique dans les dialogues chantés, qui sont comme une première forme de notre opéra-comique. Tels sont *Aucassin et Nicolette* (xiie s.), le *Jeu de Robin et de Marion*, œuvre d'*Adam de La Hale*, dit le Bossu d'Arras, représenté pour la première fois à la cour de Naples (1285) ; le *Jeu de saint Nicolas* par *Jean Bodel* ; le *Miracle d'Amis et d'Amile*. *Marie de France* traduit et note des chants bretons. La musique populaire devait prendre plus d'importance encore au xive siècle. En Allemagne, aux minnesængers nobles succèdent les meistersængers roturiers, dont le plus célèbre fut le cordonnier *Hans Sachs*, qui vivait au xvie siècle (1494-1576).

Prépondérance de la France. L'école gallo-belge. Roland de Lattre. Goudimel. — A la fin du moyen âge et jusqu'aux dernières années du xvie siècle, ce sont les pays de race française de la Loire à la Meuse qui dirigent le mouvement musical. La France du Nord et la Belgique wallonne jouent alors le rôle que l'Allemagne jouera au xviiie siècle. Là encore on a trop oublié (et nous tout les premiers) les services rendus et la gloire méritée par notre race. *Guillaume de Machault* (1284-1370), d'abord écuyer de Philippe le Bel, recueillit les chansons de Thibaut de Champagne, composa en 1364 la messe du sacre de Charles V et fut un des premiers contrepointistes. La musique du moyen âge, quelque vagues que nous en

1. La religieuse *Hroswita* mit peut-être en musique son panégyrique des Othons. Le *Chansonnier* dit *de Saint-Germain des Prés* (manuscrit de la Bibl. nat.) a été publié en fac-similé, avec transcription, par la Société des anciens textes français.

paraissent les formes, est une musique compliquée et savante qui devint même pédantesque dans sa dernière période. Telle messe, par exemple, sera tout entière composée sur quelques mesures d'un chant populaire.

Au xv[e] siècle, l'école gallo-belge se fonde avec *Ockeghem* de Saint-Quentin (1420-1512), qui est nommé par Louis XI maître de chapelle de Saint-Martin de Tours.

Josquin Desprez et *Obrecht,* élèves d'Ockeghem; *Arcadelt. Goudimel,* qui met en musique les psaumes de Marot; *Jean Mouton,* maître de chapelle de Louis XII et de François I[er], *Jean Tinctor de Nivelle* (1450-1520); *Clément Jannequin,* auteur d'une cantate sur la *Bataille de Marignan; Adrien Willaert,* de Bruges (1490-1563); *Philippe de Mons* (1521-1606); *Orlando de Lassus* (*Roland de Lattre*), originaire également de Mons (1520-1574), et surnommé de son temps le prince des musiciens, sont les principaux noms de cette école[1].

Prépondérance de l'Italie. Palestrina. Le dix-septième siècle. Origine de l'opéra et de l'oratorio. — C'est d'elle qu'est sortie l'école italienne, qui, dès la fin du xvi[e] siècle et pendant tout le xvii[e], occupera le premier rang. Willaert fonde en 1527 l'école de Venise, à laquelle appartiennent *Della Viola, Zarlino* et *V. Galilée.* fils de l'illustre savant. Tinctor, appelé à Naples par Ferdinand d'Aragon, est le fondateur de l'école napolitaine A Rome, *Palestrina* (1524-1594) fut élève de Goudimel. Aussi savant que pas un de ses contemporains dans la résolution des problèmes qu'on se posait alors, il adopta pour les cérémonies de l'Église une musique simple et forte qui s'appuyait, mais sans servilité, sur le plain-chant. La *Messe* dite *du pape Marcel* marque une date dans l'histoire de la mu-

1. Charles IX avait vainement cherché à le fixer en France, où il fit un voyage en 1571. Ronsard l'appelle « le plus que divin Orlande qui, comme une mouche à miel, a cueilli toutes les plus belles fleurs des anciens et outre semble avoir dérobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir sur la terre ». (*Au roi Charles IX*, en tête de l'ouvrage intitulé *Mélanges de cent quarante-huit chansons tant de vieux auteurs que de modernes,* à cinq, six, sept, huit parties, avec préface de P. de Ronsard. Paris, Ad. Leroy et Rob. Ballard, 1572, in-4°.) La musique française était si bien considérée au commencement du xvi[e] siècle comme la première de l'Europe, que le plus ancien ouvrage musical imprimé à caractères mobiles (par *Petrucci,* à Venise, 1511) est un recueil de chansons françaises à quatre voix.

sique ; ce n'est pas une œuvre d'archaïsme, c'est le contraire.

La fin du xvi[e] et le commencement du xvii[e] siècle sont une période de formation. C'est alors qu'on ajoute à l'harmonie consonante les dissonances, qui prennent enfin place dans un accord permanent : l'accord de septième dominante. La musique était dès lors distincte du plain-chant. Elle avait trouvé l'art des transitions. On a fait à ce sujet une ingénieuse comparaison : qu'on suppose une langue parlée ou écrite pendant de longs siècles sans conjonctions ; quelle transformation ce sera pour elle lorsque cet élément indispensable au développement de la phrase et du style sera introduite dans le discours ! Alors se constituent des genres nouveaux, les pastorales et les ballets mêlés de chant, qui aboutissent à l'opéra ; le 6 octobre 1600, au milieu des fêtes données au palais Pitti pour célébrer le mariage de Henri IV et de Marie de Médicis, on représentait l'*Orfeo et Euridice* du poète Rinuccini et des musiciens *Peri* et *Caccini*[1]. En 1607, l'*Orféo* de *Monteverde* montrait les progrès accomplis et les ressources croissantes de l'harmonie. Vers le même temps, saint *Philippe de Neri*, fondateur des Oratoriens, introduisait dans les cérémonies religieuses des cantates accompagnées de décors et même de danses. Ces cantates rappelaient les mystères du moyen âge, qui persistaient encore d'ailleurs dans plusieurs pays. On leur donna le nom d'oratorios, parce que les premières furent exécutées à l'Oratoire de Rome.

La fabrication des instruments se perfectionne avec *Testori* et les *Amati*. Crémone est déjà célèbre pour ses violons[2].

Pendant **tout le xvii[e] siècle**, l'Italie domine avec *Carissimi* (? 1582-1672 ?), qui introduisit l'accompagnement instrumental dans la musique d'église ; *François Provenzale* (1610-1680 ?) « d'un génie moins pur, moins parfait, mais plus profond et plus

1. Un premier essai avait eu lieu en France. En 1581, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec M[lle] de Vaudemont, le violoniste piémontais *Balthazarini*, secondé de deux musiciens français, *Beaulieu* et *Salomon* composa une pièce à machines intitulée *le Ballet comique de la reine*, qui fut jouée, avec un luxe inouï, par des gentilshommes et des dames de la cour.

2. Les *Amati*, qui maintinrent leur réputation pendant tout le xvii[e] siècle, eurent bientôt des rivaux dans les *Guarnieri* (xvii[e] et xviii[e] siècles). Ils furent dépassés par *Stradivarius*, le seul luthier dont le nom soit populaire (1664-1746). Les luthiers de Crémone travaillaient pour des virtuoses dignes d'eux : *Tartini* (1692-1778), *Veracini* (mort en 1750).

varié»; *Al. Stradella* (1645-1681) plus connu encore par ses tragiques aventures que par ses compositions. *Lulli* (1632-1687), qui fonda en France l'Académie royale de musique. *Lulli* est, à vrai dire, plutôt Français qu'Italien, car il vint en France dès l'âge de quinze ans. Mais il l'emporta sur les musiciens français d'origine jusqu'à Rameau, malgré les succès qu'obtinrent au théâtre *Cambert*, *Charpentier* (1634-1702), *Mouret* (1682-1739), *Destouches* (1672-1749), *Campra* (1660-1744), et dans la musique religieuse *Campra* encore, *Lalande*, les *Couperin*, *H. Dumont* (1620-1684), qui, dans sa *Messe royale*, rapprocha le plain-chant de la musique moderne. Pendant ce temps, l'Italie ne cesse de faire des progrès pour l'harmonie, l'orchestration, l'expression et la forme musicale, aussi bien dans la musique religieuse que dans la musique théâtrale et la musique purement instrumentale, avec *Traetta* (1727-1779), *Alexandre Scarlatti* (1650-1725), *Leo* (1694-1756), *Durante* (1693-1745), *Porpora* (1687-1767), *Marcello* (1686-1739), qui occupa des magistratures importantes à Venise, sa patrie. Sauf Marcello, tous les autres musiciens que nous venons de citer sont originaires de l'Italie méridionale. Le royaume de Naples, qui, dans la peinture, n'a que médiocrement contribué à la gloire artistique de l'Italie, prend au contraire la première place pour la musique.



Fig. 283. — Rameau.

Prépondérance de l'Allemagne. La musique moderne. Première époque : les fondateurs : J.-S. Bach, Hændel, Rameau. — Mais l'Italie est bientôt atteinte et dépassée par un pays qui jusque-là n'avait occupé dans la musique européenne qu'un rang secondaire, par l'Allemagne, où la musique était devenue de plus en plus populaire avec la Réforme et les chorals de *Luther*. *Hændel* et *Jean-Sébastien Bach*, nés tous deux la même année (1685) en pays saxon, le premier à Halle, le second à Eisenach, sont, avec le Français *Rameau*, né à Dijon en 1689, les fondateurs de l'art moderne.

Rameau, mort en 1764, réussit surtout dans l'opéra (*Hippolyte et Aricie, Dardanus, Castor et Pollux*), et peut être considéré comme l'inventeur des lois de l'harmonie par sa théorie de la basse fondamentale et des harmoniques, qui a bien pu

être attaquée sur quelques points, mais n'en est pas moins une grande découverte.

Hændel s'établit en Angleterre en 1712 et y mourut en 1759 Malgré le succès de son opéra de *Rinaldo*, il déploie surtout son génie dans l'oratorio ou la cantate. La *Fête d'Alexandre*, *Judas Macchabée*, *le Messie*, *Jephté*, qu'il écrivit (1751) étant aveugle, donnèrent à la musique une ampleur de style, une puissance dramatique qu'elle n'avait pas connues et qui atteignent parfois le sublime, comme dans l'*Alléluia* du *Messie*. *Bach* (m. en 1750) l'emporte cependant sur lui. On ne saurait trouver un génie qui ait plus mérité d'être appelé créateur. Nul n'a jeté dans le monde un plus grand nombre d'idées et ne les a mises en œuvre avec une science plus sûre, plus profonde, et d'autant plus admirable qu'il créait le plus souvent cette science qu'il appliquait. Ses messes, ses cantates, ses pièces pour chant, pour orchestre, pour orgue, pour clavecin et pour instruments divers, sont une mine inépuisable où sont rassemblées, du moins en germe, presque toutes les formes musicales que l'avenir n'aura qu'à développer. Il fut plus admiré qu'étudié de ses successeurs immédiats; mais c'est à lui que Mozart se rattache, et il domine encore la musique moderne. J.-S. Bach a été le membre le plus illustre d'une race de musiciens qui a tenu pendant plus de deux cents ans sa place dans l'histoire musicale de l'Allemagne. Tous les ans ils se réunissaient à jour fixe, et l'on pouvait compter parfois autour de la table de famille plus de cent musiciens du nom de Bach.



Fig. 284. — Haydn.

Deuxième époque : Haydn et Gluck. — L'impulsion est telle que quelques années suffisent pour amener des progrès nouveaux dignes de marquer une époque de plus dans l'histoire de la musique. Lorsque Bach mourut, Haydn avait dix-huit ans; Gluck en avait trente-six.

Joseph Haydn (1732-1809); auteur d'oratorios célèbres (*la Création*[1], 1799, et *les Saisons*), a surtout pour titre d'avoir

1. On jouait pour la première fois à l'opéra de Paris la *Création* d'Haydn,

constitué définitivement la grande symphonie d'orchestre. On ne cessera d'admirer en lui, pour emprunter les expressions de M. Lavoix, « la grâce et la naïveté de la mélodie, une science profonde du développement, qui reste toujours d'une clarté lumineuse, et cette sérénité exempte de froideur » qui est la marque particulière de ce génie aimable et fécond entre tous[1].

Au moment où Haydn constituait la symphonie, *Christophe Gluck* (1714-1787) achevait de constituer le drame lyrique.

La musique théâtrale avait eu pour patrie d'origine l'Italie; c'est là qu'elle avait reçu d'abord ses développements, ses perfectionnements, qui s'étaient répandus ensuite dans le reste de l'Europe. A l'*opera seria* était venu s'ajouter l'*opera buffa*, qui, en 1730, produit un chef-d'œuvre avec la *Serva padrona* de *Pergolèse*, mort six ans après, à l'âge de vingt-six ans. Mais à cette date l'opera seria était devenu en Italie un simple prétexte à faire valoir la virtuosité des chanteurs. Une grâce facile, de la tendresse plutôt que de la passion, c'est tout ce qu'on lui demandait, et l'on faisait souvent servir les mêmes airs à des situations et à des personnages différents. C'était plutôt mauvais goût du public que défaut d'inspiration chez les musiciens. On sait en effet ce que Pergolèse a mis d'émotion profonde dans son *Stabat* et dans certaines de ses mélodies, telles que *Tre Giorni*. On trouve beaucoup d'élévation dans plusieurs œuvres de musique religieuse de ce temps, et *Jomelli* (1714-1774) a su en mettre même dans ses opéras.

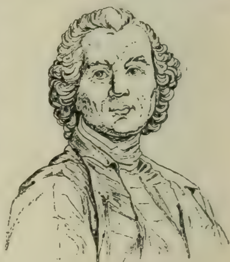


Fig. 285. — Gluck.

Mais, d'une manière générale, l'opéra n'était plus qu'un art

lorsque éclata la machine infernale, le 3 nivôse an IX (24 décembre 1800). La représentation sur un théâtre brillant d'une œuvre aussi sévère, et cela si peu de temps après sa représentation en Allemagne, montre combien, quoi qu'on en ait dit, le goût musical était déjà formé en France.

1. On compte de lui plus de huit cents compositions de tout genre (dont vingt et un opéras). Il a eu des précurseurs dans la symphonie, entre autres *Wranitsky*, qui est beaucoup trop oublié et dont quelques œuvres ne sont pas indignes de la *Chasse*, de la *Symphonie militaire* ou de la *Symphonie de la reine*.

dégénéré, un art de parade, une distraction frivole, lorsque Gluck, qui s'était d'abord rattaché à la méthode italienne, poursuivit le but plus noble de ramener l'opéra à ce qu'il doit être, la tragédie ou le drame en musique. Son *Alceste* (1769), qui montrait que le but était atteint, fut cependant assez mal accueillie à Vienne. Le public viennois était tout entier à l'école italienne, représentée il est vrai dans ce qu'elle avait de meilleur alors par l'Allemand *Hasse* (1699-1783), l'élève de Porpora et de Scarlatti. Il songea à la France, où le goût de la musique expressive s'était maintenu avec Rameau, et, jugeant que la langue française convenait entre toutes à l'expression des passions humaines, il pria un attaché de l'ambassade française, Bally du Rollet, de tirer un livret d'opéra de l'*Iphigénie en Aulide* de Racine. Sa partition achevée, il partit pour Paris, sûr de la protection de la dauphine Marie-Antoinette, qui avait été son élève à Vienne, et y fit représenter son nouvel ouvrage (1773). A ce chef-d'œuvre succéda *Orphée* (1774), puis *Alceste* avec des remaniements (1776), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779), sa partition la plus puissante. La France avait consacré le génie de Gluck. Vainement les partisans de l'italianisme redoublent-ils leurs attaques. L'arrivée d'un musicien d'un très grand talent, *Piccini* (1728-1800), qui avait eu des succès éclatants dans l'opera buffa et avait rendu à l'opera seria plus de sérieux, sembla leur apporter de fortes armes; mais l'opéra de *Didon* même, où Piccini se surpassa et fit valoir, à côté d'une facture plus ferme, ces qualités de charme et de tendresse que négligeait le maître allemand, n'empêcha pas la victoire définitive de rester aux « gluckistes », quoique Marie-Antoinette[1] eût vivement applaudi l'opéra de Piccini, sans être pour cela une « picci-

1. L'air : *Ah ! que je fus bien inspirée quand je vous reçus à ma cour !* est un de ceux que Marie-Antoinette chantait le plus volontiers. Le XVIIIe siècle est tout rempli de ces querelles musicales, qui prouvent combien la musique était alors aimée en France. D'abord, la « Guerre des bouffons » :

> J'entends crier : « Lulli, Campra, Rameau, Bouffons,
> Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie ?
> — Je suis pour mon plaisir. » (VOLTAIRE, *les Cabales*.)

puis la « Querelle des gluckistes et des piccinistes » ; puis la « Guerre des coins » (coin du roi, coin de la reine). Les écrivains les plus en vue, les philosophes les plus sérieux, prennent parti dans ces querelles. (Voyez Desnoiresterres, *la Musique française au dix-huitième siècle, Gluck et Piccini*.)

niste ». Gluck peut assister au triomphe de son école dans les succès de ses disciples *Salieri*, auteur des *Danaïdes* (1784), et de *Tarare* (1787), où, sur un livret de Beaumarchais, il mêla heureusement le plaisant au tragique ; et *Sacchini* (1734-1786), auteur de *Dardanus* et d'*OEdipe à Colonne*. La première représentation d'*OEdipe* eut lieu à Paris après la mort de l'auteur, le 1er février 1787.

Troisième époque : Mozart. — Déjà l'année précédente Mozart avait fait représenter les *Noces de Figaro*, et la même année, le 29 octobre 1787, paraissait *Don Juan* ; c'est dire que, si pour l'élévation du génie Gluck n'est pas dépassé, une nouvelle révolution s'est accomplie dans l'art musical. Elle est l'œuvre d'un homme qui n'a pas trente et un ans.


Fig. 286. — Mozart.

Mozart est resté le plus complet, le plus parfait des musiciens. Wolfgang-Amédée Mozart (Salzbourg, 27 janv. 1756—Vienne, 5 déc. 1791) était, à l'âge de six ans, un des premiers virtuoses de l'Allemagne et commençait à composer. A dix ans il avait écrit des symphonies et entrait dans la seconde phase de son talent. A quatorze ans, étant déjà l'auteur d'un opéra bouffe, *la Finta simplice*, il faisait représenter à Milan, le 26 déc. 1770, son premier opéra sérieux, *Mithridate*. Mozart a réuni mieux qu'on ne le fit jamais l'inspiration et la science, l'esprit et la passion, la grâce et l'émotion, la pureté de style et l'animation de la vie la plus complète, et cela tout en restant aisé et toujours musical. Remontant par delà Haydn jusqu'à Bach, et d'autre part empruntant aux Italiens leur souplesse aimable, il a rempli dans l'art musical, avec une forme d'inspiration bien différente, un rôle analogue à celui de Rubens dans la peinture. Les sentiments les plus divers se mêlent, s'agitent, s'expriment chacun dans le langage qui leur convient, et cependant la Muse fait, au-dessus de tout, entendre sa voix. Écoutez le sextet des *Noces* ou l'introduction de *Don Juan*, en oubliant, s'il se peut, les personnages et les événements, et votre cœur n'en sera pas moins charmé ou ému Mozart mourut à trente-six ans, laissant inachevé le *Re-*

quiem[1] qui fut exécuté à ses funérailles. Dans cette vie si courte, il avait composé plus de six cent vingt-six œuvres, dont vingt-trois opéras et quarante-neuf symphonies. Dans la symphonie, Mozart n'a peut-être pas dépassé Haydn; mais il y apporte plus de largeur et plus de puissance expressive, comme dans les *Symphonies en ut majeur* (*Jupiter*, op. 34), *en mi bémol* (op. 48) et *en sol mineur* (op. 45), la plus belle.

Quatrième époque : Beethoven. — Mozart occuperait une place plus considérable dans la musique symphonique si Beethoven ne l'avait pas suivi de si près. *Ludwig Van Beethoven* (Bonn, 17 décembre 1770—Vienne, 26 mars 1827) est non seulement le plus grand des musiciens, mais un des plus grands génies de l'humanité. « Quand on excelle dans son art, a dit La Bruyère, et qu'on lui donne toute la perfection dont on est capable, l'on en sort en quelque manière et l'on s'égale à ce qu'il y a de plus noble et de plus relevé. » Nul n'a eu à un égal degré l'émotion pénétrante et la force, la richesse et l'élévation, la puissance de l'ensemble et la perfection du détail. Nul n'a su donner comme lui la majesté aussi bien que la vie et la passion aux voix de l'orchestre. Qu'il s'inspire des spectacles de la nature dans sa sérénité ou ses orages; qu'il nous fasse sentir avec des accents que nul n'a jamais atteints les douleurs de l'âme ou la gloire triomphante des héros; qu'il lui arrive parfois de sourire (*scherzo de la symphonie en fa*), partout on sent une puissance qui domine tout ce qu'elle touche, partout il inspire une admiration mêlée de crainte, qui semble trop grande pour le cœur de l'homme. La *Symphonie en ut majeur* rappelle, en l'agrandissant, la manière d'Haydn (1800); dans la *Symphonie en ré* (1802), il est déjà maître de son génie; puis il se surpasse lui-même dans la *Symphonie héroïque* (1804), la *Symphonie en ut mineur,* la plus sublime de toutes (1808), la *Symphonie pastorale* (1809), la *Symphonie en la* (1811), sans parler des *Symphonies en si bémol* et *en fa* (1813), où il semble se reposer dans des œuvres d'un caractère plus tempéré. Il y ajoute plus tard une neuvième *Symphonie avec chœur*, œuvre immense, sublime, comme

1. L'année même de sa mort il avait composé, outre le *Requiem*, ses opéras de *la Flûte enchantée* et de *Titus*.

la *Symphonie en ut mineur*, mais d'un ensemble peut-être moins parfait. Les symphonies de Beethoven sont le dernier mot de la musique; mais son génie se montre aussi bien dans la musique religieuse (la *Messe en ré*, 1818-1823), dans la musique dramatique, qu'il a fort peu pratiquée (*Fidelio*, 1805), dans ses divers morceaux de musique de chambre, et même dans ses simples sonates. La *Sonate appassionata* (op. 57) est digne de la *Symphonie en ut mineur*. La *Sonate en ré majeur* (op. 28) et l'*Aurore* (op. 53) rappellent la *Symphonie pastorale*[1]. Beethoven eut à supporter la plus terrible épreuve qui puisse atteindre un musicien : vers 1802 il devint sourd, et composa dans cet état ses œuvres les plus belles, qu'il ne pouvait plus entendre. Après bien des luttes, il n'était plus contesté, même en dehors de l'Allemagne, et l'on commençait à le considérer comme le premier musicien de son temps, lorsque la réputation d'un jeune et brillant compositeur italien commença à franchir les Alpes.

Cinquième époque : Rossini, Weber, Schubert, Meyerbeer. — *Rossini* avait fait représenter *Tancrède* en 1813, et son nom obtint bientôt une popularité avec laquelle le grand maître ne pouvait lutter. L'Italie, pendant la période précédente, avait eu, outre *Piccini*, *Salieri* et *Sacchini*, des musiciens comme *Païsiello* (1754-1816) (*il Barbiere di Siviglia*, *Nina*, *la Molinara*), *Guglielmi* (1727-1804), *Cimarosa* (1754-1801), dont le *Mariage secret* (1792) tient sa place à côté des chefs-d'œuvre de Mozart, par la pureté de la forme et la grâce émue de l'inspiration. Mais il y avait dans Rossini (1792-1868) une verve intarissable, un brillant, une richesse que la musique n'avait pas encore connus. Le *Barbier de Séville* fut son œuvre capitale dans le genre comique (7 fév. 1816). Nous voyons son talent s'élever et s'élargir successivement dans *Otello* (1816), *Moïse* (1818), *Sémiramide* (1823), pour arriver en 1829 à *Guillaume Tell*. *Guillaume Tell*, par la puissance et le caractère de l'inspiration, semble être à l'opposé de *Tancrède*, qui en est cependant le point de départ. La grandeur et l'originalité des pensées, la puissance de la passion, la

1. Il a aussi sa place dans l'orientalisme musical. La *Ronde des derviches*, des *Ruines d'Athènes*, égale les plus pittoresques inspirations de F. David.

couleur locale, le sentiment historique, tout ce qui constitue le drame lyrique moderne dans les larges développements dont il est susceptible, se trouvait dans cette œuvre. Comme Gluck, c'était dans notre pays et sous l'influence du goût français que Rossini avait accompli cette révolution mémorable. La France était toujours restée d'ailleurs un pays privilégié pour l'expression musicale.

L'opéra-comique s'était constitué chez nous avec *Monsigny* (1729-1817) (*le Déserteur*), *Grétry* (1748-1813) (*l'Épreuve villageoise, Richard Cœur de lion*), *Dalayrac* (*Nina, Camille*) (1753-1809), *Philidor,* le célèbre joueur d'échecs (1727-1795) (*le Maréchal ferrant*), *Nicolo* (1775-1818) (*Joconde*), *Henri Berton* (1765-1844) (*Montano et Stéphanie, Aline de Golconde*), *Paer* (1774-1832) (*Sargines, le Maître de chapelle*), pour arriver à sa perfection avec *Boïeldieu* (1775-1834) (*le Nouveau Seigneur du village, Jean de Paris, la Dame blanche*).

Dans la musique plus sérieuse, soit au grand opéra, soit à l'opéra-comique, qui commence à prendre tous les tons, paraissent *Catel* (1773-1830), *Gossec* (1733-1829), *Méhul* (1763-1817), l'auteur d'*Euphrosine et Conradin* et de *Joseph*, le plus illustre héritier de Gluck ; *Lesueur* (1760-1837), l'auteur des *Bardes ; Cherubini* (1760-1842), qui passait pour le premier musicien de son temps et était considéré par Beethoven comme tel ; *Spontini* (1779-1851), l'auteur de la *Vestale* (1807). Ces compositeurs, injustement oubliés ou négligés pour la plupart, sont doués d'une rare élévation. Lesueur, Gossec, Cherubini, Catel, Méhul, se placent au premier rang pour la musique religieuse. Ils conservent cette même inspiration dans les cantates et symphonies qu'ils composèrent pour les fêtes patriotiques de la Révolution. On la retrouve aussi dans le *Chant du départ* de Méhul et la *Marseillaise* de *Rouget de l'Isle*. Le *Conservatoire de musique et de déclamation* fut définitivement organisé par le décret du 16 thermidor an III (3 août 1795).

Cependant en Allemagne l'art, qui ne pouvait monter plus haut après Beethoven, progressait en prenant des aspects nouveaux, grâce à deux musiciens éminents chacun dans leur genre, *Schubert* et *Weber*. *Franz Schubert* (1797-1828) a manifesté dans ses *Lieds* un des génies les plus féconds qui furent jamais. Nul n'a eu un plus grand nombre d'idées originales

et variées, nul n'a su renfermer dans un petit cadre une inspiration plus élevée et plus puissante (*le Roi des Aulnes, la Jeune Religieuse*). *Weber* (1786-1826), dans des opéras tels que le *Freyschutz* (1819), *Euryanthe* (1823), *Obéron* (1826), comme dans ses compositions diverses d'une poésie si personnelle, si pénétrante, où la nature se mêle si bien aux passions des hommes, où le rêve et la fantaisie se confondent avec la réalité, est resté un des maîtres de l'art moderne. Weber s'est plu à rendre toutes les élégances de la chevalerie dans la plupart de ses opéras, comme dans son *Concerto du croisé*. A ces divers titres, il fut, en musique, un des coryphées du romantisme, où il dispute la première place à Meyerbeer, élève comme lui de l'abbé *Vogler* (1749-1814).

Profitant à la fois de Weber et de Rossini, *Giacomo Meyerbeer* (1794-1864), quoiqu'il n'ait ni l'aisance du second ni la distinction musicale du premier, les a dépassés tous les deux par la force dramatique. *Robert le Diable* (1831) faisait déjà de lui un musicien de génie. Mais il allait se surpasser dans ses œuvres suivantes. Non seulement chaque personnage a son caractère, son relief propre, mais les mœurs des diverses époques, les sentiments des foules, semblent ressusciter. Tel rôle qui n'est composé que de quelques phrases détachées, comme celui de Nevers, garde une physionomie saisissante. Certains de ses ensembles (la Bénédiction des poignards, des *Huguenots*, 1836, le Sacre du *Prophète*, 1849), sont comme l'évocation d'un monde disparu. Il a pu traiter musicalement une discussion d'assemblée politique et en faire une des pages musicales les plus intéressantes, les plus animées, les plus mélodiques que l'on connaisse (finale du premier acte de l'*Africaine*, représentée après sa mort, 1865). On pourra critiquer telle ou telle de ses formes; mais les *Huguenots* et le *Prophète*, quelles que soient les restrictions que se plaisent à faire aujourd'hui les hommes du métier, resteront des monuments comparables aux drames de Shakespeare par la puissance de la passion et la richesse des idées. Meyerbeer, contesté d'abord en Allemagne, avait composé pour la France tous ses chefs-d'œuvre, et était à moitié Français.

Jamais la musique dramatique française n'avait été plus brillante. A l'opéra, *Halévy* (1799-1862) règne, après Meyer-

beer, avec la *Juive* (1835), *Guido et Ginevra*, la *Reine de Chypre* (1841). *Auber* (1782-1871) avait donné dès 1828, dans la *Muette de Portici*, le cadre des grandes œuvres qui allaient suivre, et avait en partie rempli ce cadre. Il ne faut pas oublier que la *Muette* est antérieure à *Guillaume Tell*. Mais l'opéra-comique est le véritable domaine d'Auber. Cependant l'auteur du *Domino noir* et de *Fra Diavolo* ne vaut pas *Hérold* (1791-1833) : *Zampa* (1831) et le *Pré aux clercs* (1832) sont de la famille du *Freyschutz* et d'*Euryanthe*. C'est en France que les plus célèbres musiciens italiens, *Bellini* (1802-1835) (*Norma*, *la Somnambule*), *Donizetti* (1797-1848) (*Lucie, la Favorite*), *Mercadante* (1796-1870) (*Élisa et Claudio*), puis *Verdi*, né en 1814 (*le Trouvère*, *Rigoletto*, *Aïda*), viennent chercher la consécration de leur renommée. Verdi, puissant, pathétique, mais parfois banal et vulgaire, a montré dans *Aïda* que son inspiration pouvait s'élever.

Zingarelli (1752-1839), un des compositeurs favoris de Napoléon Ier, fut le dernier représentant de l'ancienne école italienne antérieure à Rossini. Son *Roméo et Juliette* eut un très grand succès. L'Italie s'honore encore de *Vaccaj*, des frères *Ricci*, de *Ponchielli*, *Boito* (*Mefistofele*), *Mascagni* (*la Cavalleria rusticana*), *Puccini*, *Cavallo*, *Gordigiani*, un des plus variés dans son humble domaine, le Schubert italien et, pour la musique religieuse, de l'abbé *Perozzi*. On ne saurait oublier dans la gloire musicale de l'Italie ses admirables virtuoses, chanteurs ou instrumentistes, *Lablache*, *Mario*, *Garcia*, *la Malibran*, *la Grisi*, etc., les violonistes *Viotti* et *Paganini*. Viotti, qui composa de l'excellente musique de chambre, est le représentant le plus autorisé de l'école italienne de violon, qui allait bientôt être dépassée par l'école française de *Rode*, *Kreutzer*, *Baillot*, *Alard*. La *Société des concerts* du Conservatoire donnait sa première audition le 9 mars 1828.

Sixième époque : Mendelssohn, Schumann, Chopin. — Cependant, dans le grand mouvement qui l'entraînait, la musique allemande cherchait et trouvait encore des formes et des idées nouvelles avec *Mendelssohn* et *Schumann*. *Félix Mendelssohn-Bartholdy* (1809-1847) est peut-être le premier des symphonistes après Beethoven. Il lutte avec Hændel par ses oratorios de *Paulus* et d'*Étienne*, avec l'auteur d'*Obé-*

ron dans le *Songe d'une nuit d'été*, avec Schubert par ses *Lieder* et ses *Romances sans paroles*. *Robert Schumann* (1810-56), dans ses morceaux de chant et ses oratorios profanes, *Manfred*, *Faust*, *le Paradis et la Péri*, plus que dans ses symphonies, fait preuve d'une distinction de forme parfois exquise et d'une inspiration poétique et originale. Il est, malgré ou peut-être à cause de ses incertitudes et de ses obscurités, l'initiateur du mouvement auquel la musique aboutit aujourd'hui.

Dans le même temps, un musicien d'une organisation exceptionnellement délicate et passionnée, parfois même maladive. *Frédéric Chopin* (1810-49), originaire de Varsovie, faisait apprécier à l'Occident les caractères de la musique slave. La musique est aimée et populaire sur les bords de la Moldau et de la Volga comme de la Vistule, et le dictionnaire biographique des musiciens slaves forme un gros volume. Cependant *Moniusko* était à peu près le seul d'entre eux dont le nom fût venu se joindre à celui de Chopin, lorsque, à la fin du XIXe siècle, l'attention s'est portée sur la musique russe et qu'on a pu estimer à leur valeur des compositeurs tels que *Glinka* (1804-57), *Borodine* (1834-87), *le général Cui* (1835), *Balakirew* (1837), *Moussorsgky* (1839), *Tchaïkowsky* (1840-93), *Rimsky-Korsakov* (1844), *Glazounow* (1865), *Antoine Rubinstein* (1829-94), et son frère *Nicolas* (1835-81).

Septième epoque. Wagner, Gounod. — Le nom qui domine la fin du siècle est celui de *Wagner* (1813-1883). Nous n'avons pas à discuter ses théories ; mais tant que la musique sera aimée comme un grand art, *Tannhæuser* (1845), *Lohengrin* (1850), certaines parties de la *Tétralogie du Rhin* (1876) et de *Parsifal* (1882) seront admirés. Sans parler des progrès parfois merveilleux de l'orchestration, il a su trouver, pour exprimer l'amour pur et mystique, des accents qu'on ne connaissait pas (duo de *Lohengrin*, les *Anges portant le sang du Christ* dans *Parsifal*), et qui s'élèvent jusqu'au sublime. Wagner procède à la fois de Gluck, de Beethoven, et aussi de Meyerbeer malgré son injustice dédaigneuse à son égard.

Si on excepte Mendelssohn et Schumann, il a éclipsé aussi bien ses contemporains que ses prédécesseurs immédiats, *Winter*, *Spohr* (1784-1859), auteur de *Faust* et de *Jessonda*, *Marschner* (1795-1862), *Lachner* (1804), *Taubert* (1811),

Ferd. Hiller (1811-85), auteur de la *Symphonie du printemps*. Ces compositeurs sont moins connus à l'étranger que *Liszt* (1811-86) qui fut surtout un virtuose extraordinaire, que *Strauss* célèbre par ses valses et les auteurs d'opéras-comiques fortement italianisés en général : *Flotow* (1812-82), *Nicolaï* (1809-49) dont on peut rapprocher les Irlandais *Balfe* et *Wallace*.

L'influence de Wagner a été considérable même hors de l'Allemagne. En France, elle s'ajouta à celle d'*Hector Berlioz* (1803-1869). *Berlioz* n'a pas été aussi victime de l'indifférence de ses contemporains qu'on le dit, et surtout qu'il l'a dit lui-même. Malgré son caractère, qui n'était pas précisément aimable, il a parcouru le cycle des récompenses officielles : prix de Rome, Légion d'honneur, Institut, exécution de ses œuvres au Conservatoire ; la symphonie de *Roméo et Juliette* eut même, en 1839, un très grand succès. Depuis sa mort, ce musicien inégal a été admiré sans choix, jusque dans ses moindres inspirations. Cet engouement excessif risque de préparer une réaction; mais l'auteur de la symphonie citée plus haut, l'auteur de la *Damnation de Faust* et de l'*Enfance du Christ*, le maître qui a su trouver pour l'orchestration, après tant de progrès réalisés, des effets nouveaux et heureux, occupe une place éminente dans l'art musical. Il réussi moins dans la musique théâtrale qui reste pourtant encore la forme presque exclusive de la musique française avec *Adam* (1803-1856) (*le Chalet*, *Giralda*), *Reber*, *Amb. Thomas* (*le Songe d'une nuit d'été*, *le Caïd*, *Mignon*, *Hamlet*), *Vict. Massé* (1822-1884) (*les Noces de Jeannette*, *Galatée*), *Leo Delibes* (*le Roi l'a dit*, *Lakmé*, le ballet de *Coppélia*), *A. Maillart* (*les Dragons de Villars*, *Lara*), *Poise*, le romantique *Monpou* (*les Deux Reines*), *F. David* (1810-76), auteur de *Lalla-Rouk* (1862) et de l'ode-symphonie *le Désert* (1844), le plus heureux représentant de l'orientalisme en musique; surtout *Bizet* (1838-1875), l'auteur de *Carmen* et de l'*Arlésienne*; *Reyer*, l'auteur de *Sigurd*, œuvre admirable, qui est une sorte de *Lohengrin* français, et *Ch. Gounod* (1818-93), qui, par ses œuvres d'une inspiration poétique et passionnée comme *Faust*, *Roméo et Juliette*, *Mireille*, *Philémon et Baucis*, aussi bien que par le *Médecin malgré lui*, un des chefs-d'œuvre de l'opéra-comique, se place dans la famille des plus grands musiciens. Il a apporté dans l'art une

force expressive nouvelle et a été comme un autre Weber[1].

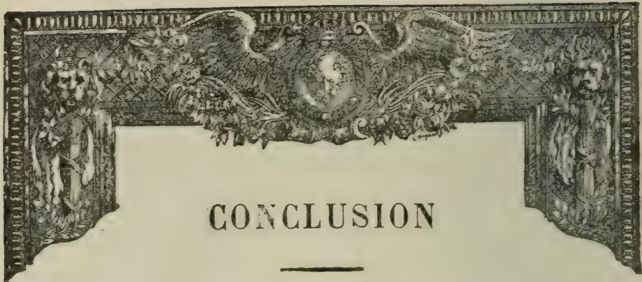
Depuis un demi siècle, la musique d'orchestre, accompagnée ou non de chant, nous est devenue familière, grâce à ces *Concerts* vraiment *populaires* dont *Pasdeloup* (1819-1886) a été l'initiateur (27 oct. 1861) et qui font de lui un des hommes qui, dans notre siècle, ont le mieux mérité de l'éducation nationale. Nos musiciens, sûrs de trouver des auditeurs ont dès lors travaillé pour le concert comme pour le théâtre. Citons *Massenet* (*Ève* et *Manon*); *Guiraud*; *Lalo* (*le Roi d'Ys*); *Chabrier* (*Gwendoline*); *Bourgault-Ducoudray*; *Mme Holmès*; *Paladilhe* (*Patrie*); *d'Indy* (*Fervaal*); *Charpentier* (*Louise* et *Impressions d'Italie*); *Bruneau*; *Fauré* (*Requiem*); *Messager* (*la Basoche*); *Camille Saint-Saëns* surtout, l'auteur de *Samson et Dalila*, dont la *Symphonie*, *la Lyre et la Harpe*, *le Déluge*, *le Rouet d'Omphale* ont déjà pris rang dans le grand musée classique du Conservatoire. L'exécution posthume des *Béatitudes* est venue confirmer la renommée tardive du grand maître *César Franck*, bien plus méconnu que Berlioz, et sur lequel on s'est beaucoup moins apitoyé, parce qu'il ne s'était pas plaint lui-même.

Aujourd'hui le centre de la musique, même instrumentale, n'est plus l'Allemagne, mais la France, malgré *Brahms* (1823) *Raff* (1822), *G. Mahler* (Symph. avec chœur), *R. Strauss* (Salomé), malgré les Russes cités plus haut, les Tchèques *Smetana* (1824-84), *Dvorak* (1841-1902), *Fibich* (1850-1902), les Scandinaves *Niels Gade* (1801) et *Grieg* (1843). Avec l'habileté et la science qui se montrent partout, les musiciens doivent se mettre en garde, comme les peintres, contre le danger de confondre l'art du développement et de la répétition avec l'invention, la mémoire avec l'imagination créatrice, la mise en œuvre avec la pensée, l'originalité avec l'affectation, la brutalité avec la sincérité, la science des mots avec le sentiment expressif, la rhétorique avec l'éloquence. Quoi qu'il en soit, l'art du XIXe s., pris dans son ensemble, peut attendre sans inquiétude le jugement de la postérité.

1. Ce goût de la musique au théâtre se montre dans la vogue persistante de l'opérette qui empiète à la fois sur le vaudeville et l'opéra-comique avec *Offenbach* (1819-80) qui a fait la popularité du genre (*Orphée aux Enfers*, *la Belle Hélène*, *la Grande Duchesse*, *la Vie Parisienne*), Lecoq dont la veine est plus franche et plus variée (la *Fille de Mme Angot*, *le Petit Duc*), *Messager*, *Pugno*, *Planquette*, *Audran*, *Hervé*. Offenbach est poétique et distingué à l'occassion (*Contes d'Hoffmann*).



Fig. 287. — Tapisserie des Gobelins, d'après Lebrun.



CONCLUSION

Arrivé au terme d'une étude qui nous a montré l'art à l'origine des civilisations les plus élémentaires comme dans les civilisations les plus raffinées, nous voudrions indiquer sommairement quelques-unes des leçons générales qui semblent se dégager des pages qui précèdent.

Pour qu'une école puisse vivre, la facilité naturelle, les facultés brillantes mêmes, ne lui suffisent pas : il lui faut la conscience et le talent.

Une école, quelle que soit l'habileté qu'elle ait acquise, ne tarde pas à dépérir si elle n'est pas soutenue par des passions vivantes, par des sentiments qui l'unissent à la nation dont elle émane : « Belle tête si l'on veut, mais de cervelle point. »

Le génie lui-même a besoin d'étude et de règle, mais l'exagération de tout système est un danger

L'art est à la fois permanent et varié comme la nature humaine.

« On ne peut rien rendre fortement, comme l'a dit un grand artiste, quand on ne croit à rien. L'œuvre est le résultat d'une ardente conviction. »

Il n'y a donc pas de grand art sans élévation morale. Or, à l'origine de l'art comme à son apogée, dans l'essai du sauvage qui s'efforce vainement de donner une forme matérielle aux vagues lueurs de son esprit, comme dans

les sublimes inspirations réalisées par Michel-Ange ou par Phidias, apparaissent toujours, à l'honneur de l'humanité, ces deux idées . la Divinité et la Patrie. Ce sont elles qui ont inspiré et inspireront encore les œuvres les plus belles.

Nous n'ajouterons qu'un mot en forme de moralité pratique. Il n'est permis sans doute qu'à un petit nombre d'augmenter par leurs œuvres le patrimoine artistique de leur pays. Mais tous peuvent contribuer à le lui conserver. Il faut donc former notre goût de manière à être des juges éclairés, capables de reconnaître et d'encourager le véritable talent. Il faut donc s'efforcer d'être, en toute circonstance, les protecteurs des vieux monuments qu'on outrage et qu'on dédaigne trop souvent. C'est un moyen pour chacun de nous de donner à l'art dans notre vie la place à laquelle il a droit[1].

1. Nous signalons à cette occasion la Société des amis des monuments, fondée par M. Ch. Normand pour réunir dans un effort commun les bonnes volontés.



Fig. 289. — Thorwalsen. — La nuit.



TABLE DES GRAVURES

Rome.

MOYEN AGE

Art byzantin.

Arts russe et sassanide.

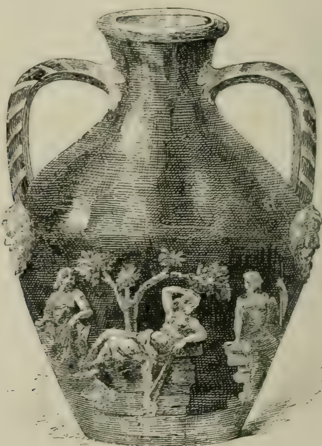
Art musulman. Extrême Orient.

Art roman.

Art ogival.

RENAISSANCE

TEMPS MODERNES



Vase de Portland.



Fig. 292 — Le salon de la reine Marie-Antoinette à Fontainebleau



Fig. 293. — G. della Robbia. — Frise de l'hôpital de Pistoie.

TABLE DES MATIERES

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER. — **De Giotto à Vinci.**

LIVRE II. — **La grande époque.**

TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER. — **Dix-septième siècle.**

LIVRE II. — Dix-huitième siècle.

LIVRE III. — Dix-neuvième siècle.

LA MUSIQUE

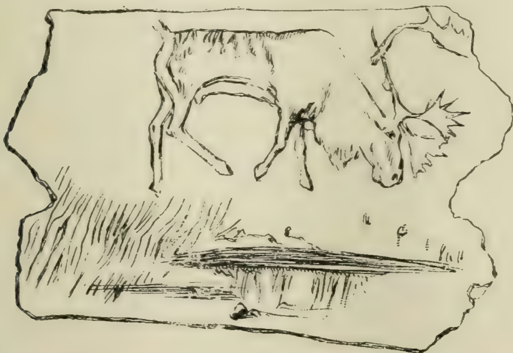


Fig. 294. — Un renne. Gravure faite sur de l'ivoire de mammouth. (Art préhistorique.)

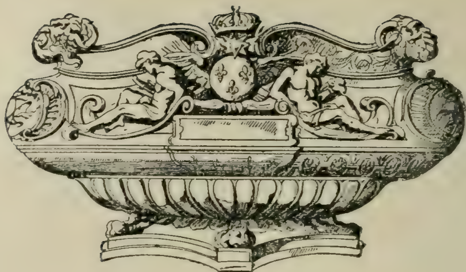


TABLE DES NOMS PROPRES

ARTISTES, CRITIQUES, PROTECTEURS DES ARTS[1]

1. Les caractères gras indiquent le passage spécialement consacré au nom cité.

B

D

G

N

O

Q

R

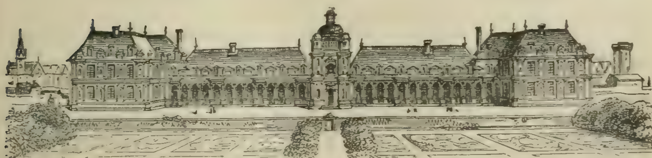
T

U

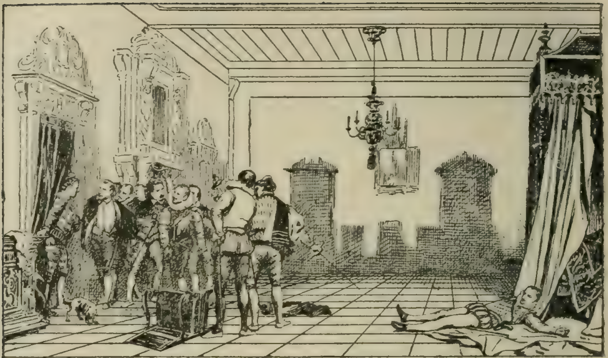
V

W

X, Y, Z



Les Tuileries sous Catherine de Médicis.



Paul Delaroche. — La mort du duc de Guise

TABLE DES NOMS GÉOGRAPHIQUES [1]

1. L'abréviation i. d. = indications diverses.

1. Chercher au K. les mots qu'on ne trouverait pas ici.

1. Cherher au C. les mots qu'on ne trouverait pas ici.



119-21. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — P3-21.

